

Аристарх Лентулов

Воспоминания



PETRONIVS

Аристарх Лентулов

Воспоминания

Санкт-Петербург, 2014

УДК 7.036«192»(470)
ББК 85.103(2=411.2)6
Л46

Предисловие
Ф. А. Лентулов

Комментарии
И. Г. Ландер,
А. Я. Лапидус,
К. Н. Рогожникова,
В. А. Ермакова

Дизайн
К. А. Шантгай

Редактор
Т. В. Леонтьева

Главный редактор
Л. В. Жебровская

ISBN 978-5-91373-074-9

Он работал, как жил, и жил, как работал... Он верил, что миром правит красота, искусство, что искусство учит человека познавать природу. И вот в этой его вере в то, что только одухотворенная гением, талантом человека природа является настоящим произведением искусства, в этом заключалась его философия, в этом заключалось то драгоценное, что проявилось в его живописи, в его жизни и что он оставляет нам.

А. Я. Таиров о А. В. Лентулове

ПРЕДИСЛОВИЕ К ИЗДАНИЮ

Воспоминания одного из виднейших деятелей искусства, художника, живописца, профессора живописи Аристарха Васильевича Лентулова публикуются целиком впервые. Я как обладатель архива не имел доселе возможности их издания по тем или иным обстоятельствам. Написанные в конце 30-х годов XX века в сложный для страны исторический период, они представляют огромный интерес с исторической, биографической точек зрения для понимания не только творчества самого художника Лентулова, но и осмысления задач и вопросов искусства начала — середины XX века и искусства в целом. Человек широкого кругозора и мышления, выдающаяся личность, идеолог и создатель различных художественных систем, Лентулов, безусловно, задумывался над главными вопросами искусства и философии, местом человека в мире, без чего невозможно создание истинно ценного произведения.

Естественно, взирая на художественную жизнь начала XX века, в которой сам художник принимал непосредственное и самое активное участие, со стороны, через призму годов и опыта, он не мог не относиться критически ко многим моментам прошлого времени, для него уже прошедшей эпохи, не задевая саркастически своих вчерашних коллег и единомышленников. Со многими из них дороги по разным причинам разошлись: одни не разделили художественных установок нового времени, с кем-то возникли разногласия в методах, с другими просто пришлось расстаться в силу историче-

ских обстоятельств. Поэтому, не желая чем-то оскорбить ближайших потомков уважаемых мастеров, полная рукопись воспоминаний так и оставалась неизвестной публике. Понимание своевременности выхода в свет воспоминаний пришло в последние двадцать-тридцать лет.

Многие искусствоведы, получившие доступ к архиву для написания монографий, использовали это в своих целях, частично публикуя отрывки из «Воспоминаний» как свои личные. Но, может быть, как это часто бывает, по каким-то внешним и необъяснимым причинам получилось так, что, как говорится, все, что НЕ делается, то к лучшему. Пройдя через период «запретов» и «разрешений», искусство России сегодня как никогда нуждается в таких «голосах» из времени, какими являются размышления А. В. Лентулова над развитием искусства в целом, вечными ориентирами и ценностями, которым оно должно служить.

В отличие от многих своих соратников, крупнейших теоретиков, таких как К. Малевич, В. Кандинский, Д. Бурлюк, Лентулов не создавал никаких теорий непосредственно в период творчества. Как член и участник различных обществ и течений он, безусловно, разделял их установки и был носителем тех или иных художественных идей, утверждаемых манифестами, собраниями обществ, культурной жизнью тех лет. Но творчество мастера менялось, думаю, скорее, чем какая-либо теория была сформирована. В этом сложном и быстроменяющемся времени Лентулов своей общественной деятельностью, каковой было основополагающее членство в «Бубновом валете», АХРРе, ОМХе, преподаванием во ВХУТЕМАСе определял и претворял в жизнь выдвигаемые им тезисы, требования к искусству и его задачи.

И, какого бы направления ни придерживался мастер, всегда основным и главным критерием качества произведения была его художественная, высокая форма, созданная по законам искусства, опирающимся на достижения мастеров прошлого, от поклонения которым никогда не отказывался Аристарх Лентулов. Больше всего, по словам дочери художника, искусствоведа Марианны Лентуловой, Лентулов боялся «пошлости и штампов». Пройдя через художественный метод и исчерпав его, художник не видел в нем дальней-

шей жизни, называл его мертвым, почему и не мог разделить обмерщвления искусства своих вчерашних коллег Ларионова, Бурлюка и многих других.

Искусство никогда не стоит на месте, и Лентулов воспринимал действительность только лишь как переживание явления в данном историческом моменте и только это явление считал возможным для изображения и перенесения на холст. Экстаз от увиденного и пережитого явления, будь то портрет, пейзаж, натюрморт, часто определяется Лентуловым как толчок к творческому процессу. Начиная свое творчество в далеких 1910-х годах как «пощечину общественному вкусу» и творя до 1940-х, мастер всегда оставался приверженцем одного-единственного принципа создания высокохудожественного произведения, лишенного обывательщины, дурновкусия второстепенного искусства, служащего невысоким душевным и эстетическим инстинктам мещанина.

Написанные ярко и легко, воспоминания художника будут интересны всем, кому не безразличны история русского отечественного искусства, размышления о личности художника, моральных и эстетических задачах человеческой жизни.

Федор Лентулов

ОТ ИЗДАТЕЛЬСТВА

«Воспоминания» Аристарха Лентулова никогда не публиковались полностью. Изданные в 1969 году дочерью художника — Марианной Аристарховной Лентуловой, самым заинтересованным и сведущим исследователем его творчества, они, в силу обстоятельств, содержали весьма значительные купюры [1].

Настоящая публикация включает полный текст машинописной рукописи «Воспоминаний» А. В. Лентулова [2], бережно сохраненной в семье и предоставленной для работы Федором Лентуловым, правнуком мастера и его наследником. Фотографии и автографы писем художников также происходят из архива А. В. Лентулова. Порядок расположения глав в книге практически полностью соответствует оригиналу, т. е. той последовательности, которую выбрал автор, за исключением писем, скомпонованных вместе. Этот подход связан с тем, что некоторые части рукописи были утрачены, тогда как порядок изложения был определен самим автором, и нарушать его нам казалось неуважением к его памяти. За редким исключением, почти все главы «Воспоминаний» не имеют названий, и для удобства читателей в содержании даются условные названия по ключевым событиям в виде компендиума (например, <Знакомство с И. И. Машковым и П. П. Кончаловским>), помещенные в ломаные скобки. Также ломаными скобками с отточиями в тексте помечены пропуски, утраты или неразборчивые места в рукописи, не поддающиеся расшифровке.

«Воспоминания», написанные эмоционально и увлекательно, сопровождаются научными комментариями и указателем имен русских художников. Комментарии составлены петербургским искусствоведом Ингой Ландер при участии сотрудника Российской национальной библиотеки Аллы Лапидус и сотрудников галереи «Наши художники» Ксении Рогожниковой и Варвары Ермаковой, благодаря усилиям которых, внимательному и бережному подходу к источнику, комментарии стали важным дополнением к авторскому тексту.

Мы выражаем искреннюю признательность Федору Лентулову за материалы и благодарим всех коллекционеров и музеи, предоставившие изображения для публикации.

Лариса Жебровская

---

[1] *Лентулова М. А.* Художник Аристарх Лентулов. Воспоминания. М., 1969.

[2] Архив Ф. А. Лентулова. Л. 1–24.

Аристарх Лентулов

воспоминания

Мне было два года, когда мой отец умер [1] и я остался на попечении матери, зарабатывавшей с трудом на пропитание четырех детей после смерти мужа.

Начальное образование я получил в духовном училище [2], но любовь к рисованию и страсть к выклейке различных макетов, которой я занимался вместе со своим братом, настолько заполняли нас, что вопрос о моей будущей духовной карьере был уже тогда предрешен. В это время в Пензе открывалась рисовальная школа имени Селивёрстова [3], большое красивое здание, расположенное против городского сада с просторными мастерскими залами и небольшой картинной галереей. Я, не раздумывая долго, поступил в эту школу в 1895 году, и она сыграла большую роль в моей судьбе. Я смело могу сказать, что если бы школа не открылась, меня бы не существовало как художника. Я думаю и убежден, что легенда, будто все большие художники, раз родились с талантом, то из них непременно выйдет художник,— не верна. Конечно, тому, чтобы стать художником, предшествует целый ряд сложностей и случайных обстоятельств, и мало ли у нас на Руси гибло и гибнет талантов, не имеющих возможности их развить и проявить, и мы не знаем, какие бы еще могли быть художники, если бы побольше было таких школ на местах, как пензенская, казанская, одесская, киевская и т. д.

В Пензенской рисовальной школе в то время преподавал известный художник К. А. Савицкий, автор «Проводов на войну», «Ре-

монта железной дороги», «Встречи иконы». Человек он был высокоодаренный, и его руководство поставило рисовальную школу на очень высокую ступень. Из преподавателей были Грандковский, скульптор барон Клодт.

Все это, однако, не помешало в 1898 или 1899 году двум старшим классам — натурному и фигурному — выйти из школы. Причиной тому стало несогласие учеников с темами по классу композиции, которые как метод преподавания проводились директором Савицким. В конфликте, несмотря на общую симпатию и любовь к Савицкому, ни та, ни другая сторона не хотели идти на уступки, в результате чего всем «протестантам» пришлось покинуть школу.

К этим группам присоединился и я (хотя еще не состоял ни в фигурном, ни в натурном) отчасти из общего революционного подъема, отчасти от того, что все лучшие ученики, с которыми я был в тесной дружбе, оказались в числе «восставших». Это были Карев, Фалилеев, Смирнов, Даньшин (очень талантливый карикатурист) и др.

Вместе с товарищами я переехал в Киев и поступил в Киевское художественное училище [4]. На прощанье директор Савицкий дал нам хорошее сопроводительное письмо к директору Киевского художественного училища, киевскому архитектору Николаеву [5], и нас приняли с распростертыми объятиями.

Главным руководителем школы был академик Пимоненко, зять знаменитого художника Орловского, довольно популярный украинский художник, но сухой и желчный человек, который не пользовался симпатией учащихся.

Селезнев Иван Федорович, безалаберный по натуре, высокого о себе мнения, как художник ничего из себя на представлявший, хотя в б. Музее Александра III [6] имеется его небольшая вещь ложноклассического характера [7] в духе Альма-Тадемы [8]. Среди учащихся он, однако, пользовался большим расположением, чем первый, так как не чужд был всяких новшеств вроде Васнецова и даже Врубеля.

Еще был Менк, довольно способный человек и хороший педагог, и др.

Школа помещалась на Сенной площади, занимая два верхних этажа какого-то большого дома[9]. С этой стороны она очень уступала пензенской школе, и первые дни нашего пребывания в ней наводили нас на грустные размышления о том, что мы из лучших условий попали, конечно, в худшие. Но, так или иначе, я проработал там пять лет, совершенно не торопясь закончить свое образование. Откровенно говоря, в школе я не был примерным учеником. Я гораздо больше работал вне школы. Кроме того, приходилось зарабатывать, давая уроки и исполняя всякие халтуры.

Работа моя проходила главным образом летом на природе, когда я много и усиленно работал. Моя страсть к солнцу и яркому свету сопутствовала мне, что называется, со дня моего рождения. В этом отношении я производил исключительно интересные опыты, в пейзаже допускал контрасты света и тени, от черного в тени до чистого хрома в свету. Конечно, подобные эксперименты не могли пользоваться одобрением со стороны тогдашних руководителей школы, закосневших в своих программах от Академии, и громадное количество работ (в среднем до ста в лето) уничтожалось всякими способами. Только незначительная их часть сохранилась у некоторых знакомых и у меня — работы три-пять, по которым можно судить об общем характере и направлении школьного периода.

Наряду с цветом и светом в пейзажах, фигурах, этюдах я передавал внутреннее психологическое состояние людей — улыбку, бодрость и проч. В этом отношении большого внимания заслуживал портрет Л. Н. Цеге[10], с которой я был очень близок. Эта женщина сама по себе очень содержательная и с очень большими потенциальными данными, но судьбе не было угодно сделать из нее большую музыкантшу, или большую актрису, или даже танцовщицу. Она жила в Пензе женой своего мужа, которого звали Костей (Константин Карлович[11]). Костя к искусству никакого отношения не имел, занимался коммерцией (владел какой-то конторой «Посредник», дававшей довольно большой доход), но все же жизнь и весь уклад его семейной обстановки были устроены на богемный лад. Сам он был очень способный человек, остроумный, очень веселого нрава. Первый в городе завел у себя в доме электричество. Веселость его всем была известна, и не все высокопоставленные лица отважива-

лись посещать его квартиру, хотя отношение к нему было безукоризненное. Но так, знаете ли, можно кое от чего смутиться в этом непринужденном обществе, состоявшем из сознательного слесаря Смирнова, бедствующего художника Орелкина и вашего покорного слуги, от всех тех шуток и острот, которые доходили, что называется, до безобразий.

На одном довольно официальном обеде, как всегда, присутствовал промотавшийся мелкий помещик Мормон, приятель Кости, наглый и бесцеремонный человек, который, тем не менее, обыкновенно был мишенью всех шуток и насмешек. Он неизменно сидел за обедом рядом с Костей, ходил всегда в чесучовой поддевке, в широких шароварах. Лицо у него было круглое, розовое, как у рождественского поросенка, волосы редкие, совершенно белесые. В тот день Костя только что приехал из Москвы и объявил всем, что привез очень интересную штуку, которую покажет после обеда. Все заняли места. Общество было очень чопорное, в основном местная аристократия. На конце стола сидел пролетариат, в том числе и я. И вот во время самого напряженного состояния, когда еще разговор никак не вязался, Мормон привстал из-за стола за каким-то предметом, и вдруг раздался резкий непристойный звук, сконфузивший до отчаяния Мормона, который, несчастный, не знал, куда спрятать свое побагровевшее лицо. Да и все гости обалдели от стыда, только на конце стола, где сидел люмпен-пролетариат, раздался бурный смех, разрядивший атмосферу, и все вместе с дамами подняли хохот на горе окончательно потерявшемуся Мормону.

Оказалось, что штукой, которую Костя привез из Москвы, была резиновая круглая коробочка с деревянным донышком и деревянной крышечкой с небольшим отверстием, при нажатии издававшая неимоверные звуки. Когда Мормон потянулся за горчицей, Костя нажал штуку у самого того места, с которого Мормон привстал. Подобного рода шутки не были редкостью, и посудите сами, можно ли вынести такое безобразие какой-либо раздушенной и распудренной даме.

В доме этом двери были открыты главным образом для художников и музыкантов. Почти ни один представитель искусства, переезжавший Пензу поперек, не миновал побывать у Цеге, а неко-

торые живали подолгу. Тут бывали Татлин-футурист, Каменский [12], Бурлюки [13] и даже Маяковский. [14] Да что! Когда я встретился в Москве с Ф. И. Шаляпиным, тоже приезжавшим в Пензу давать концерт, на котором, между прочим, в зале не оказалось ни одного человека (было перепутано число на афише), Ф. И. взял гонорар, а концерта не дал, и поделом толстопятым пензенским зевакам... Так Федор Иванович Шаляпин и тот слыхал о Л. Н. Ц.

Вася Каменский в доме Цеге был своим человеком и по обыкновению собирался жениться на ком-нибудь из семейства Цеге. К сожалению, Сонечке, дочке Цеге, было двенадцать лет, а Елена Дмитриевна, черноглазая женщина, жившая в доме Цеге на правах близкой родственницы, всем своим существом была предана Косте.

Так вот портрет, в котором мне удалось со всей свежестью молодого таланта отразить сложную и содержательную жизнь Л. Н., бесследно исчез. Она была изображена в черном шелковом платье, полусидящей на конце стола, с упершейся в бок рукой, весело смеющейся. Портрет был показан на выставке в Пензе, где я впервые участвовал, в зале большого купеческого дома [15]. Здесь же были работы Бродского, Колесникова, Савицкого, Афанасьева (директор пензенской школы). Этот портрет имел большой успех.

* * *

Я приехал из Киева на каникулы в Пензу, где жили моя мать, сестра и брат. Я дружил тогда с неким Бибаевым, занимавшимся скульптурой в Пензенской школе у барона Клодта. Бибаев был веселый малый. Отец его промышлял легковым извозом. Они имели свой маленький дом «за Пензой» (так называлась часть города Пензы, расположенная по ту сторону реки Пензы, вроде нашего Замоскворечья). Бибаев был высокого роста, сухопарый, с темно-смуглым лицом, с большими черными глазами с белыми белками, большим ртом с белыми зубами, за что его звали «цыганом», а иногда и прямо «негром». Он носил синюю поддевку и высокие смазанные сапоги, был весьма хулиганова, знал очень много прибауток, дурашливо острил и дико хохотал. Он находился целиком под моим влиянием, и все его называли моим Лепорелло. В скульптуре Бибаев обнаруживал большие способности и несомненно был одаренным человеком... <...> буржую или лицам власть имущим. Он никогда не выезжал из Пензы далее каких-нибудь Ахун (дачная местность, в шести верстах от Пензы), и предприятие, которое мы с этим Бибаевым предприняли и о котором я хочу рассказать, являлось для него, с его точки зрения, весьма рискованным, на которое он решился вопреки увещеваниям отца и матери только под моим воздействием.

Предприятие это заключалось в нашей поездке в Крым: не имея ни гроша в кармане, кроме билетов до Ростова, которые мы купили не помню уже на чьи 10 рублей,— мои или его.

На вокзал железной дороги нас пришли провожать все наши друзья и знакомые. Поезд тронулся, и мы стали смотреть на знакомые места, следя глазами за уходящим от нас видом родного города, расположенного на высокой горе. При закате солнца он представлял красивое зрелище, которое завершалось высоким шпилем соборной колокольни. Вот проехали мост реки Пензы, вот мужской монастырь, рощи, села, и все пути к отступлению отрезаны. Здесь мой Бибаев обнаружил свое малодушие и начал плакать. Я его стал стыдить, и мне с трудом удалось вернуть ему бодрость.

В Ростове мы рассчитывали на одного товарища по Пензенской школе, который нас не раз звал к себе, очень сильно хвастался своим житьем и достатком. Мы с трудом нашли его адрес, который знал Бибаев по памяти, и, конечно, все перепутал. Только к вечеру мы, наконец, с двумя чемоданами, плотно набитыми красками, холстами и необходимыми принадлежностями, усталые и изнуренные от голода, так как денег на еду не было, нашли его дом. Но, к нашему огорчению, товарища не было дома. Нас едва впустили в сени на втором этаже, на который вела открытая лестница со двора, а товарища спешно побежали разыскивать по городу. У меня в душе уже начало закрадываться сомнение относительно надежды на радушный прием. Но товарищ из Ростова, собственно, был более сродни Бибаеву, а тот был уверен в обратном. Когда же он явился, оказалось, что я совершенно прав. Вместо радушного приема он гневно по-товарищески начал нас ругать, что мы решились на такую смелость и что он никак не может нам оказать даже приюта. Объяснялось это тем, что сей товарищ порол любовную горячку с какой-то ростовской девицей и собирался на ней жениться. Однако под конец он все же подобрел и предложил нам остановиться у него. Вскоре пришла его возлюбленная. Он послал за водкой, подал ужин. Мы выпили и очень сильно опьянели в 40-градусной температуре ростовского пекла. Особенно опьянел Бибаев, почти обезумевший от всего пережитого. Он вылез в окно и по карнизу добрался до ворот, с которых его с трудом удалось стащить. Нам всем постелили постель на полу в комнате вместе с невестой, и мы легли спать.

На другой день рано утром, проснувшись от нестерпимой жары и жажды после накануне выпитого вина, мы спешно помчались на

Дон купаться. От нашего дома нужно было пройти три квартала и еще довольно широкую территорию набережной, замусоренную углем, шлаком и нефтью, заложенную рельсами. Но вот невысокий спуск. Мы наскоро разулись и поплыли на другой берег Дона, «пересекая» пароходы, баржи. Наш товарищ энергично старался, из кожи лез плыть впереди всех. Он чувствовал себя хозяином положения, но после Волги и Днепра Дон казался маленьким, и мы, не желая задеть самолюбия хозяина, плыли мирно и спокойно, однако далеко-далеко опередив его и гораздо ранее своего товарища приплыв на другой берег. Еще почти на самой середине наш товарищ, не привыкший к плаванию на более широких просторах (ширина Дона не превышала 20 саженей), жаловался, что он уже устает, чем отбил всякое уважение к себе, с такой энергией поплывшему вначале. Обратно плыть было труднее, и мы все, борющиеся с волнами от ежеминутно проходящих мелких и больших судов, в том числе пассажирских пароходов, плавающих по Азовскому и Черному морям, которые своей массой совсем сбили нас с пути, и мы чуть не попали в катастрофу.

Обратной дорогой наш любезный товарищ заявил нам, что он по причине женитьбы не может нас оставлять у себя. С этого момента, собственно, и началось наше странствование. Он, конечно, не выгнал нас попросту на улицу. Поступил с нами гуманно — помог нам перенести чемоданы в ближайшую гостиницу и дал несколько адресов для получения заказов. Сам же, попрощавшись, канул в воду. Адреса, которые он нам дал, как водится в таких случаях, или совсем не существовали, или адресат давно умер и т. д. Или только что был пожар, по случаю которого жители дома в панике выехали... В этом доме должна была жить одна девица лет семнадцати, по уверениям товарища, весьма хорошенькая, которой надо было давать уроки рисования. Я заочно влюбился в свою погоревшую ученицу, и мне вдруг всерьез стало грустно. Утешением служил предрассудок, по которому выходит, что любовь такое сильное и волшебное чувство, особым образом по инерции передающееся на расстоянии, особенно в тех случаях, когда объекты любви никогда друг друга не видели.

Пришлось искать заказы по своим адресам. Мы попали к какому-то фотографу-художнику (так было написано на вывеске, на-

клеенной на двери) и не ошиблись. Этот фотограф-художник увеличивал портреты. Мы позвонили. Нам открыла дверь опрятно одетая миленькая горничная. По приглашению хозяина мы вошли в комнату-ателье. Хозяин не счел нужным ни на йоту изменить своего положения: около него на диване собиралась сесть какая-то хорошенькая, шикарно одетая женщина, по-видимому, только что слезшая с его колен. Скажу откровенно, мы тоже не нашли нужным смутиться, и я развязно начал докладывать цель своего визита. Васька же Бибаев, стоя позади меня, дико и откровенно хохотал, чем очень осложнял мою работу. Фотограф-художник был высокого роста, очень красивый человек, с длинной черной по-ассирийски подстриженной бородой, блестяще одетый. Правда, пока утром он сидел в одном жилете, но в то время, как мы с ним разговаривали, успел надеть сюртук, черное короткое пальто, цилиндр, лайковые перчатки и в таком виде, попрощавшись с нами, пошел провожать свою даму. Заключение о его внешности можно было сделать полное.

В разговоре, который я продолжил под смех Васьки, мы более касались нашего безумного шага — поездки в Крым без копейки денег в кармане. Я развивал перед ним теорию о психологии настоящего подлинного молодого художника, охват чувств и бассейн настроений (это был мой тогдашний стиль разговора с людьми, которых я не уважал и серьезно к ним не относился) которого настолько неизмерим, что художник, обладающий такой потенцией, не может подчиняться условностям, вроде тех, что жить и ездить в Крым на готовые деньги нехитрая и скучная вещь. Надо быть свободным всегда и везде и не зависеть от места, где бы ты ни находился — в Ростове, Саратове, Париже или Ялте — с деньгами или без денег. Фотограф-художник пытался несколько раз меня перебивать, но Васька приходил ко мне на помощь. Он говорил ему: «Нет, нет, постой,— он всех звал на „ты“,— ты его не перебивай, он сейчас в экстазе». Я продолжал: «Неужели вы не видите, как узок мир и что ношу я в своем сердце». Привстав со стула, напыщенно-патетическим голосом я изрекал: «Эх вы, слепые кроты...» Фотограф пытался меня остановить: «Позвольте, позвольте...» Васька вступался опять: «Стой, стой, стой, нет, нельзя перебивать,

нельзя — неудобно...», показывая на меня всеми десятью растопыренными пальцами. Потом говорил: «Аристарх, дуй дальше».

В общем, фотограф отнесся к нам доброжелательно. По-видимому, мы ему пришлись по вкусу, так как он заявил нам: «Вы, ребята, молодцы, не пропадете». На мой монолог он реагировал серьезно и, не зная и не понимая ничего в искусстве, уклончиво согласился со всем, отвечая: «Да, конечно, это верно, я вас понимаю» — и предложил нам увеличить два портрета по пять рублей. Мы немедленно побежали в гостиницу исполнять заказ. Работа шла весело и продуктивно. Я никогда не рисовал с фотографии и не увеличивал портретов, в результате из двух портретов был принят только один, Бибаева. Мой был забракован. Мы получили пять рублей, которые нам показались целым капиталом.

Фотограф-художник нам обещал давать еще, и мы на радостях в этот же вечер в загородном ресторане прокутили все пять рублей, изрядно поужинав с бутылкой белого вина — по-буржуйному. Обратно не осталось денег даже на трамвай, а идти пешком было далеко. Васька всю дорогу хулиганил, мы вскакивали на ходу в мимо нас бежавшие трамваи до следующей остановки, чтобы не платить за билеты, причем Васька садился на буфер и все время тормозил вагон тем, что дергал за веревку, от рычага сбивая блок с проволокой, отчего вагон останавливался. Пассажиры и кондуктор недоумевали, а Васька торжествовал, заливаясь от хохота. Ночь была душная, но чудесная, когда мы таким образом доехали до центральной улицы. Дальше пошли пешком. Было пустынно и приятно. Только некоторые запоздалые торговцы фруктами или опьяневшие граждане попадались навстречу. Один торговец фруктами, у которого лоток был на двух колесах, на минутку отстал от своего фруктового вагона. Васька и тут успел схулиганить. Он впрягся в этот фургон и поскакал с ним по улице. Фруктовщик не на шутку переполошился и помчался за ним, пока Васька сам не бросил этой скачки.

Было уже поздно, мы отправились спать. В номере была только одна кровать, и потому одному из нас выпадало спать на полу. Я люблю раздолье и, предпочитая лежать на широкой площади, а не на узкой кровати, лег на полу. Только мы, поделившись впечатле-

ниями, стали засыпать, как вдруг откуда ни возьмись выползла целая стая черных тараканов, которых я не переношу. Я вскочил и стал бегать по номеру. Васька хохотал надо мной, но когда эти страшные животные, спасаясь от меня, в испуге полезли к Ваське на кровать, он тоже соскочил с постели и начал неистово подпрыгивать, боясь наступить на тараканину. Я совершенно не в состоянии был раздавить хоть одного таракана, пришлось их выметать одеждой в дверь коридора, что сравнительно легко нам удалось. В общем, легли мы спать вдвоем на узкой кровати.

На другой, или вернее третий, день нашего пребывания в Ростове мы пришли к нашему патрону. Скоро он нам дать ничего не обещал, да и продолжать жить в Ростове не было смысла, так как не для Ростова мы приехали. Нас задерживало отсутствие средств, чтобы расплатиться с гостиницей, и мы не знали, как выйти из этого положения. Я хотя всегда и был убежден, что нет такого положения, из которого нет выхода, но в данном случае, откровенно говоря, тоже был озадачен. Наконец всетаки моя уверенность взяла верх, и мы вышли из положения таким образом: не добившись никаких результатов от дипломатических переговоров с хозяином гостиницы, которому мы предложили оставить документы в залог с тем, чтобы выслать причитавшуюся с нас сумму, мы заявили, что один из нас должен уехать, а другой остается с вещами. Конечно, более трудная роль досталась мне — пришлось сидеть в номере в качестве заложника. Васька же, взяв свой чемодан, отправился на пристань, где должен был отходить пароход в Ялту.

Мое одиночное заключение мне не нравилось, и я ломал голову относительно того, как бежать из плена. Мое намерение еще усугублялось от мысли, что до отхода парохода оставалось всего два часа. Я ничтоже сумняшеся выбрал минуту, когда хозяин вышел изза своего стола, взял чемодан и направился к выходу. К моему счастью, меня никто не задержал, и я почти бегом пробежал к пристани, оставив в распоряжение хозяина свои документы.

На пристани я застал своего Ваську сидящим на чемодане в грустном состоянии. Он даже на минуту поколебался в дальнейшем успехе нашего путешествия и с плачем стал просить меня от-

казаться от затеи и ехать обратно в богоспасаемый град Пензу. Мое настроение, конечно, было совершенно противоположное. Я был полностью отравлен перспективой видеть Крым, море и пр., чего я еще никогда не видел и что мне уже мерещилось как наяву. Мне казалось, что вот на этом корабле по реке Дон через каких-нибудь несколько часов уже будет виден Крым, разольется бесконечное пространство морей, я решил твердо и уверенно, что сколько бы мне это ни стоило и какое бы ни было рискованным мое предприятие, но я — еду! Я настолько был восторженно настроен, что мое состояние передалось Ваське, и к нему вернулась бодрость: он решил — ехать!

Мы стали чувствовать себя, как пассажиры, давно имеющие билеты, и суетились и хлопотали, как бы вперед всех попасть на пароход. Посадки еще не было, и никого не пускали. Я подошел к матросу и заявил ему, что я иду к капитану, с которым мне нужно говорить о важном деле. Он меня пропустил. Я взошел наверх, в каюте капитана сидели все помощники во главе с самим капитаном и весело разговаривали, обедали и пили водку. Я прервал их беседу и начал докладывать о том, что я художник, еду со своим товарищем первый раз в жизни в Крым, обуреваемый жаждой видеть экзотическую природу после нашей скучной серой российской природы, которая так бездарно заполняет натуралистические полотна передвижников во главе с Репиным и др.

Веселое настроение капитанов помогло разрешить вопрос быстро, особенно после того, когда я пообещал, что по дороге мы с товарищем будем их всех лепить и писать портреты. Капитан самым радушным образом разрешил нам ехать без билета, дал два места в I классе и послал матроса за вещами и товарищем. Я торжественно остался на пароходе, а Васька, бледный, растерянный, спотыкаясь, не понимая, в чем дело, протискивался сквозь толпу пассажиров, недовольно ворчавших из-за привилегии, оказанной сопляку. Когда я его представлял капитану, он дрожал, как в лихорадке, все еще не понимая, хорошо все это или плохо. Наконец, когда нас угостили вкусным обедом и дали по рюмке водки, Васька мой пришел в себя, а когда мы пошли смотреть свои места, то от удивления и восторга Васька стал неистово и дико хохотать.

Мы немедля приступили к исполнению своих обещаний. Васька стал лепить из мастики голову жирного капитана. Я же долго собирался и возился с красками, и, кроме того, мне так не хотелось делать эту работу среди столь сильных впечатлений и всего, что нас ожидает впереди. Я всячески старался оттянуть, ссылаясь на неподходящее настроение. Сам же бегал по пароходу из угла в угол, интересуясь разной мелочью. Вот стали впускать пассажиров. Среди криков, ругани и давки пассажиры стремились к своим местам и каютам. Наверху в рубке стоял Васька и благоговейно лепил капитана, а тот безукоризненно ему позировал. Я старался не показываться Ваське, так как уже заметил, что он глазами давно ищет меня, и если б он меня увидел, то стал бы требовать, чтобы я тоже принялся за работу.

Третий свисток, причалы сняты и наш громадный пароход, как морское чудище, бездействуя, потащился, влекомый на канате маленьким буксиром, как будто если бы он пустил свой винт в ход, то Дон должен был выйти из берегов. Так мы тащились до самого Азовского моря верст шестьдесят. Уже вечерело, когда мы вошли в Азовское море, и, несмотря на бедность Азовского болота, все-таки картина для меня казалась поразительной, к великому моему удивлению, ничем и нисколько не напоминавшей картины на холстах художников, писавших море. Это пространство воды, сливавшееся с небом, вдали чуть-чуть виднеются уже зажигающиеся огоньки городов и проходящих судов. Пейзаж представлял собой совершенно прозрачное пространство тончайших красок и оттенков, объединившихся в одну бесконечную плоскость.

Это мое первое впечатление от моря, от большого пространства воды. Море в натуре отличается от изображений моря на картинах всех художников и школ тем, что в картине видишь, что она измалевана красками, а в море всегда есть какой-то цвет, который трудно передать. Приблизительно его могли передать только импрессионисты и Клод Лоррен в своих морских закатах. Вот это свойство моря меня всегда поражало. Когда пишешь пейзаж с морем, то всегда наблюдаешь разницу между окраской берегов и совершенно другим характером цвета у моря, иногда почти диссонирующим. В этой остроте и цветовой контрастности и есть особая прелесть,

которую поняли скорее современные художники, работавшие над писанием моря.

На пароходе мы быстро завели знакомства с пассажирами и пассажирками. В своей каюте мы устраивали жестокие споры об искусстве. Я был тогда уже преисполнен новых веяний под действием Врубеля, Малявина и др. Нашим единомышленником оказался один учитель французского языка В., с которым мы сдружились. Он очень настаивал на том, чтобы мы во время стоянки парохода в Бердянске зашли к нему, обещая вкусный завтрак и знакомство с его очаровательной семнадцатилетней дочкой.

На пароходе нас уже все знали. Мы ухаживали за двумя довольно интересными девицами из Харькова. Погода была чудесная, но все-таки пароход качало, и к ночи волны разошлись настолько, что многие пассажиры заметно позеленели, а потом с очень многими началась морская болезнь. Они разместились по всему борту. Этой участи подверглась и моя девица, и мне пришлось быть около нее сестрой милосердия. Она совершенно переменилась в лице. Стала какой-то зелено-серой, что ее очень безобразило. Она крепилась, чтобы ее не вырвало, зажимая рот носовым платком, но эта мера только ускорила событие. Она лежала на скамейке, от напряжения выпучив глаза. У меня уже давно пропала охота быть ее кавалером, тем более возиться с ней. К моему несчастью, она держала меня за руку и не отпускала от себя, и в то же время ее стало неимоверно рвать. Я в ужасе, вместо того чтобы оказать какую-либо помощь, позорно убежал от нее в каюту и лег в постель.

Первая остановка была в Мариуполе. Стоял жаркий день, и прежде всего мы с Васькой побежали купаться. Это было первое купанье в море. Простота нравов морских купальщиков и купальщиц меня поразила. Женщины в одних сорочках (тогда еще были мало распространены купальные костюмы), а иногда совсем голые тут же почти вместе купались с мужчинами. Я в этом смысле был не робкого десятка, но тут смутился и старался держаться на почтительном расстоянии, делая вид напускной добродетельности. Мне казалось, что это купаются мужья с женами или, в крайнем случае, близкие родственники. Выкупавшись, мы пошли осматривать город — чистенький, маленький.

Гудки — третий гудок. Мы двинулись дальше. Я так любил свой пароход, он мне представлялся таким славным, уютным савраской, старательно прущим вперед по безбрежной лазури моря.

В Бердянске нас ожидал обещанный учителем французского языка завтрак и знакомство с дочкой. Пароход должен был стоять шесть часов, и мы втроем сели на извозчика и поехали на другой край города. Учитель занимал отдельный чистенький одноэтажный домик с выкрашенными желтой краской и натертыми воском полами. Дверь нам открыла сама дочка (матери не было, она умерла, учитель был вдовец), ожидавшая отца по свистку парохода. Она была действительно милая девочка с красивым смугловатым лицом, с большими черными глазами. В ней уже просыпалось кокетство подраставшей барышни, и она им весьма наивно по-детски пользовалась. Она не была удивлена нашим присутствием, очевидно, зная, что это один из сюрпризов заботливого отца, стремящегося всеми средствами развлекать любимую дочку, сделавшуюся сиротой. Учитель так нас и представил: «А вот, Маргариточка, позволь тебе в виде сюрприза представить столичных художников,— хотя мы в столице не были.— Очень славные ребята. Я с ними познакомился и успел сдружиться на пароходе». Он тут же без церемоний стал просить нас сделать с нее на память рисунок. Пришлось согласиться.

Пока он возился с завтраком, мы ее рисовали. И здесь Васька меня обошел — у него она вышла похожа, а мне сходство не удавалось, я чего-то очень мудрил, мне хотелось с нее сделать мадонну. В общем, я больше упивался ею, смотрел на нее. Рисовать карандашом мне не хотелось. Все-таки с ранних лет и по сей день я воспринимал мир исключительно через цвет и свет. Мы приступили к завтраку. Она сидела с нами и по-детски жеманно разговаривала. В таких случаях и при такой обстановке я был быстро влюбчив. Она это чувствовала и не без лукавства опускала глаза. Учитель же нас угостил прекрасным завтраком и бутылкой хорошего красного вина. Мы выпили, я немного охмелел. Пора было собираться. Вот уже первый свисток. Мне не хотелось ехать, я готов был остаться в Бердянске. Учителю тоже не хотелось нас отпускать. Я вышел на минуту во двор. Маргарита вышла черным ходом. Мы с ней встретились в сенях, я ее обнял и поцеловал. Она просила на обратном

пути непременно заехать. Стали прощаться. Учитель был исключительно ласков. Маргарита до боли сжала мне руку, и мы проводили друг друга глазами, пока не исчезли из виду.

В Керчи на меня произвела большое впечатление гранитная лестница, носящая греческое название Митридат, которую я видел с моря. Я не без труда нашел ее и взобрался на самый верх, где стоит мавзолей [16]. Повеяло Грецией. В самом деле, для моего пылкого воображения было достаточно моря и в греческом стиле двух-трех построек — совсем Эллада, а домишки, расположенные по ту сторону лестницы, совсем кубики. <...> Между прочим, Керчь на самом деле очень древний греческий город. В ней осталось множество любопытнейших памятников. Греческие гробницы с типичной греческой росписью аль фреско, развалины жилищ с гончарной мастерской, монетным двором, амфоры, чаши, вазы и др. В Керчи есть музей, где собрано много любопытных предметов старины. Да и до сих пор, гуляя по холмам Керчи, можно найти обломки амфор или куски мрамора, относящиеся к глубокой древности. Несколько таких черепков и я нашел и притащил их с собой на пароход. На одном из кусочков была заметна роспись греческой вазы черным лаком.

Вот прошли Керченский пролив, вошли в Черное море. Ослепительная панорама крымских гор. Они здесь расположены как-то в профиль. Их перспектива и очень ясные планы от фиолетово-синих до совершенно прозрачных желтовато-розовых и, наконец, едва заметных оттенков. Они стояли на море, как вырезанные из картона. Феодосия — чистенький очень симпатичный городок, который я тоже весь облазил. Феодосию также можно причислить к историческим городам. В ней есть Генуэзская башня и стены крепости. Старая часть Феодосии и базар типичны, они сохранили следы старины.

Я перейду прямо к приезду в Ялту, так как до Ялты, за исключением Алушты с горой Чатыр-Дагом и самой высокой точкой крымского плоскогорья Роман-Кош [17], да эффектного Гурзуфа с его горой Медведь, остальное все слилось в памяти вследствие того сильного впечатления, которое произвела на меня Ялта и наш приезд. По мере приближения нашего парохода к молу горы все росли и росли, и пароход, покачивая мачтами, оказался на фоне сине-ро-

зовых гор Ялты. Я не могу описать своего восторга, испытанного мною от всего, что видел впервые в жизни. Мы пошли благодарить капитана, распростились и без гроша в кармане высадились на набережную одного из лучших русских курортов — Ялты.

Мы заняли номер в первой попавшейся гостинице «Ялта» и потребовали себе обед. Плотно пообедав, пошли бродить по городу. Каждый шаг, каждый дом, магазин, кафе нас поражали. Мы не знали, с чего начать добывать заработок. В гостинице мы вывесили объявление о том, что принимаем всякого рода заказы и даем уроки рисования. Первый заказ был дан нам одним ялтинским обывателем, имевшим свой домик и маленький сад, в котором надо было расписать гипсовые фигуры гномов. Несмотря на отвращение, вызываемое во мне пошлостью обывательского безвкусия, я взялся за это дело, за которое мне должны были заплатить 5 рублей. У меня с собой всегда находился ящик с красками, и я тут же приступил к работе. Делал я ее крайне небрежно, так я ее ненавидел, так же, как ненавидел ее хозяина. Не прошло и половины времени, как отвратительные гномы из белых гипсовых превратились в размалеванных во все цвета радуги. Я посмотрел на цветы, растущие на клумбах, где должны были находиться гномы. Эти цветы были очень яркие — оранжевые, пунцовые, белые. Но когда я поставил рядом своего гнома — цветы померкли,— то, что требовалось для вкуса моего заказчика. Когда же наступил момент расплаты, мой эскулап отказался платить мне деньги, ссылаясь на то, что эта работа не стоит таких денег, поскольку он думал, что я проработаю по крайней мере два дня. Я ему возразил, что за два дня покрашу больше половины всей Ялты, за что мне должны будут заплатить минимум 20 тысяч.

Тут на подмогу подоспел мой Вася. Он <...> голосом, сверкая глазами, закричал: «Если ты, пузатая тварь, сейчас же не выдашь деньги, то я из тебя сделаю котлеты, а он,— показывая на меня,— выкинет их собакам». При этом взял его за руку и, несмотря на сопротивление «пузатой твари», вертел ее до тех пор, пока тот не сдался и не выдал нам 5 рублей. Причем Вася предупредил его, что если он нас не поблагодарит за работы, то эти чумазые гномы немедленно превратятся в жалкие осколки.

В этот вечер мы познакомились с какой-то девицей, купили вина и кутили весь вечер. Из коридора гостиницы был выход на веранду, расположенную прямо на море, за горизонтом которого садилась огромная луна. Внизу в открытом ресторане-садике играл меланхоличные вещи оркестр из пяти-шести музыкантов. Легкий прибой волн, скатываясь с берегов пляжа, производил своим шумом опьяняющие звуки, журча гравием, ракушками и пр. Я долго сидел на веранде, преисполненный поэтического настроения. В глубине коридора из нашего номера слышался голос Васьки, который вместе с охмелевшей девицей распевал русские протяжные песни. В накаленном воздухе была абсолютная тишина и ленивая южная ночь во всей своей силе. Звуки прибоя, скатывающегося с каскада прибрежных камней, гравия и ракушек, навевали самые фантастические образы мифологических существ — то русалок, то наяд, или просто какие-то врубелевские маски с испуганными глазами. На другой день я написал эскиз, изображающий одно из таких существ с большим красивым хвостом в виде веера из павлиньих перьев.

* * *

Мое первое знакомство [18] с Кончаловским произошло в мастерской Машкова. Я пришел к Илье Ивановичу Машкову, который спокон веков жил в Харитоньевском переулке, близ Мясницкой [19]. Там он живет и по сие время. Мастерская была расположена почти на чердаке очень большого дома, кажется, б. Союза инженеров. После шестого этажа к ней вела добавочная лестница, опрятная. У двери самой мастерской был расстелен небольшой коврик. На двери надпись: «Студия Ильи Ивановича Машкова». Я позвонил. Дверь открыл сам Илья Иванович, которого, собственно говоря, я тоже видел в первый раз.

По первому впечатлению внешность его показалась мне довольно комичной — большой, своеобразная сутуловатая фигура, походка мерная и уверенная, немного прибоченивается. Непомерно большая голова обнаруживала в нем, если так можно выразиться, человека с очень сложной натурой. Тогда он носил раздвоенную бороду, приклеенную к этой голове, как мне показалось, как-то некстати. Цвета она была русого, а волосы на голове, коротко остриженные, были черные, что крайне не гармонировало одно с другим. Эта борода, которую он все-таки довольно долго носил, и розовый безвкусный галстук скорее придавали ему вид какого-то старшего закройщика вразрез тому впечатлению, которое производила его большая голова.

Машков приветливо-растерянно улыбнулся мне и спросил, кто я. Ему было уже известно, что я Лентулов и что я участвую вместе

с ним в выставке Московского товарищества[20]. Он любезно предложил мне войти в мастерскую. И здесь познакомил меня с каким-то человеком, внешность которого была совершенно противоположна его и весь облик обнаруживал человека совсем другого склада, других вкусов, в нем сразу была заметна, как тогда выражались, заграничная выправка. Правда, впоследствии, когда я уже ближе познакомился с ним, мое первое впечатление менялось. К нему примешивался целый ряд других ощущений, то досады, на почве разговоров с ним, то опять увлечения им, доходящего до влияния на меня. Потом возникли разногласия, потом вражда и, наконец, разрыв.

Внешность этого человека была более привлекательна, он был одет в европейский серый костюм, с завернутыми брюками. Он тоже носил бородку, небольшую, постриженную правильным четырехугольником. Манера была, когда сидит, держать одну руку в кармане брюк, другой непрестанно теребить бороду. Сиповатый баритональный голос мягко, но надменно скорее обнаруживал нескрываемое желание, споря, высмеять собеседника,— а в данном случае меня, скромного тогда еще провинциала,— чем искреннее желание узнать цель моего прихода и знакомства. Эта его манера осталась неизменной до конца. Тогда он только что приехал из-за границы и с авторитетом рассказывал последние новости о западных достижениях и жизни парижских художников. Один момент я подумал, что говорю по крайней мере с Матиссом...

Это оказался Петр Петрович Кончаловский. Я был несколько ошеломлен фамилией, в то время уже достаточно популярной. Приступив к деловому разговору, с которым пришел, я испытал на этой почве несколько минут смущения. Но сознание, которое явилось результатом моих достаточно успешных выступлений на небольших выставках, где я начал свою художественную деятельность, придало мне храбрости. Я скоро овладел и собой, и надменностью Кончаловского, в свою очередь тоже взял позу и деловито, приняв серьезный вид, стал излагать суть.

Я начал разговор об организации общества художников, работающих в противовес царящему в то время настроению «Голубой розы»[21] и «Золотого руна»[22] совсем в другом направлении. Мне еще было неизвестно ни количество, ни состав художников, которые должны были

войти в это общество, но уже наличие Кончаловского, Машкова и меня предрешало вопрос о своевременности разговора на эту тему.

Я говорил о том, что случайное участие таких молодых мастеров, как мы трое, на выставке декадентско-символического пошиба является нецелесообразным, поскольку уже явно и очевидно нарождается новая сильная группа с новыми идеями и новыми целеустремлениями, культивирующая методы нового французского течения экспрессионизма, представителями которого были Гоген, Матисс, Ван Гог и которое завершилось абсолютным влиянием великого Сезанна. В этом отношении мы очень быстро сделались друзьями и сейчас же, кажется, в этот же день со свойственной художникам быстротой решения условились познакомиться семьями.

Я быстро попрощался и побежал к себе приготовить жену[23] к встрече новых знакомых в этот вечер. Я созвал своих друзей, также для меня еще новых, художников Ларионова, Гончарову, Якулова, Каменского Василия, поэта Волошина[24]. Устроили вечеринку. Петр Петрович пришел с Ольгой Васильевной[25], Машков с Еленой Константиновной, своей женой. Выпив вина, запасенного в достаточном количестве, мы развязали языки, и моим глазам представилась картина довольно необычная и неожиданная для меня, которая, не скрою, меня, все-таки не потерявшего еще уважения к талантам мастеров «Голубой розы» и «Золотого руна» в лице Кузнецова, Судейкина, Сапунова и др., покоробила.

Эту картину можно было назвать похоронами «Голубой розы», цветущего и доминирующего в то время течения. Изрядно опьянев на потеху и в угоду друг другу, с неподдельной ненавистью и издевательством, в некотором роде позируя перед пионером французских новшеств Кончаловским, Ларионов вперемежку с Машковым плевали на пол, плясали и, растирая ногами плевки, неистово выкликали имена «дегенерата» Кузнецова, развязного русского таланта Сапунова и сентиментально-слащавого теоретика Судейкина. Это настроение достигло апогея, когда на место плевков стали сыпаться со стола остатки закусок, разбитые бокалы и бутылки. Буйство было прекращено моими усилиями. Как хозяин и как человек, нежные чувства которого еще не огрубели, я, несмотря на уважение к своим гостям, должен был призвать их к порядку, что мне далось

нелегко. Другие участники вечеринки также были в смущении, не знали, как реагировать на эти буйные выходки, и искали случая, чем бы занять себя, делая вид, что, собственно, они даже разделяют настроение передовых художников, но все хорошо, мол, в меру. Так вели себя Якулов, Волошин, Каменский, дамы.

Моя сдержанность была мне поставлена в упрек насмешливым замечанием Кончаловского, которому, по-видимому, она не понравилась. Я ответил, что я не разделяю этого обреченного на умирание направления, что я, может быть, не менее считаю себя вправе говорить и работать в направлении, совершенно противоположном «Голубой розе», но убежден, что смена предшествующего направления, сыгравшего значительную роль в истории искусства, не должна подвергаться развязному и циничному издевательству.

После некоторой заминки мы перешли к более нормальному времяпрепровождению и к более, позволю себе выразиться, культурной беседе и шуткам. Мы просидели до утра, выпив еще большое количество вина, ликеров и коньяку, и тем не менее то настроение не возобновлялось. Расходясь, мы дружески обнимались и клялись в верности, хотя все-таки у меня осталось чувство, что, несмотря на наши уверения в дружбе, я встал с этого момента по отношению к моим новым друзьям в некоторую оппозицию.

В этот вечер О. Кончаловская, дочь В. И. Сурикова, полная, смугловатая брюнетка, сидела скромно и почти незаметно. И никто бы не подумал, что эта скромная брюнетка впоследствии окажется такой энергичной и пламенной соратницей в деле создания большой карьеры своему мужу П. П. Кончаловскому. Еще В. И. Суриков при жизни не раз высказывал опасение за талант Пети *, и надо полагать, эта опасность волновала и О. В. Влюбленная до фанатизма

---

* Однажды я встретил В. И. Сурикова на выставке в доме Лианозова. Подойдя к моим вещам, он обратил внимание на один эскиз, изображающий крестный ход в Кремле, и сказал мне, что эта работа (он всегда так выражался) ему очень нравится, несмотря на искаженную форму (стиль, в котором я тогда работал). «В этой работе,— сказал он,— обнаруживается наличие большого таланта, то, чего не хватает Пете». (Дом Лианозова — Камергерский проезд, 3.— *Примеч. ред.*).

в своего супруга, исполненная сознанием своего высокого происхождения, она однажды торжественно поклялась отдать всю свою жизнь за карьеру П. П., и мы увидим дальше, как и какими способами она шла по намеченному ею пути. А пока сегодня она сидела и мило улыбалась друзьям, и надо было знать все, что последует в дальнейшем, чтобы заметить теперь же, что все мысли и сознание этой женщины были поглощены ее супругом.

В течение ближайших дней я был захвачен организационной работой и предался ей с лихорадочной страстью. Я ходил от Ларионова к Якулову, от Якулова к Кончаловскому, от Кончаловского опять к Ларионову, носясь с идеей создания нашего общества. Состав и направление общества были предрешены давно, основой его являлась группа собравшихся художников, работавших в новом направлении постимпрессионизма с ориентировкой на французскую культуру, что в то время совершенно шло вразрез модному символистско-декадентскому стилю «Голубой розы» и «Золотого руна», яркими представителями которых были Павел Кузнецов, Сапунов, Судейкин и др.

Группа художников вновь организованного общества, как я уже сказал выше, работающих в новом направлении, была по своему составу реальна, я бы сказал, «соткана из материи». Поэтому этот промежуточный момент можно характеризовать как борьбу двух мировоззрений: застигнутое врасплох в своем расцвете идеалистически-мистическое и идущее вразрез с ним, наступающее без эволюции, динамичное, грубо-реальное мировоззрение, коробившее и раздражавшее своей эпатирующей силой все тогдашнее консервативно-либеральствующее общество.

Представителями группы вначале были Ларионов, Лентулов, Гончарова, Кончаловский, Машков, Куприн, Фальк, Рождественский и примкнувшие к ним художники и слева и справа. Председателем общества был выбран П. П. Кончаловский. Я был секретарем [26]. Доминирующее положение занял Петр Петрович, и это обстоятельство в первый же год изменило состав общества, о чем я расскажу в дальнейшем. А пока мы приближались к открытию первой выставки «Бубнового валета» на Большой Дмитровке в Доме Левиссона [27].

Перед тем как описать выставку, считаю нелишним упомянуть о нашем времяпрепровождении. Мы с женой жили на Садовой-Кудринской и занимали большую, правда, почти пустую квартиру, потому что ни я, ни жена не любили загромождать излишней мебелью свое жилище. Квартира наша выходила окнами на улицу. Она состояла из спальни, где стояли две кровати, один шкаф и несколько стульев, гостиной с какой-то невероятно безвкусной мебелью в стиле модерн, которую мы купили целым гарнитуром. Мебель скорее напоминала забор в три тесовых доски, набитых на шаткие жерди, кресла эти и диван в том же стиле были обиты голубым шелком с тремя полосами посредине из стилизованных лилий. На полу был разостлан ковер серо-голубого цвета, своим ультрабезвкусием он завершал общее впечатление этого убогого зрелища. Часть обстановки, между прочим, сохранилась и поныне. Любопытный читатель может ее увидеть на Большом Козихинском переулке в моей квартире[28]. Только предупреждаю тебя, любопытный читатель, что остатки этого монумента прошлой жизни выкрашены мною собственноручно в черный цвет черным лаком, случайно у меня оказавшимся. Третья комната была большая с пятью окнами — три на улицу и два во двор, там помещалась моя мастерская. В ней не было никакой обстановки, стоял только помост для модели, и действительно, я тогда очень много писал женское тело. Мастерская моя скорее была похожа на скульптурную или даже на формовочную мастерскую. В ней не поддерживалась чистота, свет был невозможный вследствие сравнительно низких потолков, и работать там было скучно.

Была еще в нашей квартире столовая, коридор и рядом с кухней ненужная комната, которую я предоставил одному художнику, некоему Грищенко, обладающему большим самомнением и убежденному в больших своих умственных способностях. С этим Грищенко происходил целый ряд недоразумений, одно из которых чуть не кончилось печально. Как-то раз мы были на испанском балу в Купеческом клубе на Малой Дмитровке, который декорировал П. П. Кончаловский[29]. Возвратясь поздно с этого бала, мы застали у себя в спальне следующую картину: выбито два стекла в окне, выходящем на улицу, что одно уже могло показаться странным, т. к.

Б. Садовая — людная и днем, и ночью, значит, здесь дело идет о симуляции. Дальше мы видим взломанный шкаф, из которого похищены золотые часы и серебряные ложки. Деньги же, 200 рублей, которые жена получила из Нижнего, были целы. И когда я впопыхах побежал к комнате Грищенко и стал его будить, он заявил, что будто бы его кто-то запер с наружной стороны и он не в силах открыть дверь. Когда же волей-неволей он должен был выйти и мы в два голоса начали ему выкладывать события, то, к нашему удивлению, он вдруг выразил глубочайшую досаду, что деньги были там же, где и вещи, чем, конечно, заставил нас призадуматься, не образ ли Раскольникова руководствовал им в этом деле? Дело мы замяли, но впечатление осталось на всю жизнь неприятное. Впоследствии этот Грищенко, типичный стопроцентный карьерист, пользовался даже некоторым успехом. Ездил, конечно, за границу[30] и изготовлял слащавые картинки манерно-импрессионистского толка, которым в предисловии каталога приснащал всякие замысловатые термины вроде «цветодинамос»[31] и т. д., и т. д.

Кстати о бале испанском. Испанским он был назван не в комплимент Испании. Помещение было размалевано грубой, внушительной и экспрессивной живописью П. П. Кончаловского, изображающей виды испанских городов. И, расхаживая по залам, каждый действительно чувствовал себя перенесенным в какой-то иной мир ощущений и восприятий. В то время часто и много устраивали подобные балы. Я тоже отдал дань этому увлечению своей работой в качестве помощника Г. Б. Якулова по устройству армянского вечера в Охотничьем клубе[32].

Этот вечер тоже имел свои прелести, о них я расскажу дальше, но прежде о бале испанском. Дальше, впрочем, что же? Кроме живописи, все остальное было так неорганизованно и сумбурно, что в общем скорее похоже на народное гулянье на Воробьевых горах. Недоставало только семечек. Недаром одна из смелых и экспансивных женщин, желая внести свою лепту для оживления этого скучного гулянья, предложила станцевать на сцене испанские пляски. Нескоро она подобрала какую-то музыку и выступила, но, не будучи настоящей испанкой и зная только, что характерное отличие испанских танцев — топанье каблуков, она смутилась и убежала со сцены.

И красивая белая испанская шаль, которая была на ней накинута «a la Кармен», не помогла ей.

Нечто подобное случилось и на другом бале, уже мной упомянутом, устроенном армянским обществом, который декорировали мы с Якуловым — я в качестве его помощника. Этот бал был эффектней и грандиозней. Якулов превратил зал в восточный духан. Зрелище получилось действительно заслуживающее восторгов. Якулов обнаружил большое знание быта, характера и стиля Армении. Он дал целый ряд свойственных его блестящему остроумию шуток, сценок, ларьков и пр. Здесь были и парикмахерские с уморительными вывесками и надписями вроде: «Здесь стрижка и брижка». Все это дышало несравненным цветом и особой остротой мощного колорита. Обидно, что люди не умеют ценить и воспринимать подобные формы искусства, впрочем, как не умеют они ценить и другие формы искусства, каких бы восторженных воспоминаний, каких бы прекрасных отображений жизни они ни были полны.

Отдел, который был декорирован мною, также вышел более чем удачно. Я расписывал турецкую кофейню и несколько других залов. Для турецкой кофейни я взял стиль турецких лубков со стеклоцветными и фольговыми украшениями. (Впоследствии я даже работал в этом направлении). Зрелище это привело обычно равнодушного зрителя в умиление, и даже неожиданно, к моему удивлению, и, по-моему, несправедливо в печати больше отмечали меня, чем Якулова, хотя Якулов сам был тоже доволен моей работой. Этот бал предрешал вопрос о том, что два художника, которые над ним поработали,— художники, которым суждено занять бесспорно почетные места в истории русской живописи.

Нельзя не описать комичной стороны организации бала. Для писания декораций были предоставлены мастерские Театра Корша[33]. Помню, я долго торговался с Жоржем о моей подчиненности ему (я уже тогда был горд). Жорж, внешний облик и характерные и типичные черты и свойства которого вам уже знакомы, был весьма заносчив и совершенно исключительно остр на язык. По складу своего ума и по остроумию он, мне казалось, был похож на Пушкина, мысль о сходстве, вероятно, возникла от того, что оба они при нерусском происхождении обладали русской душой.

Итак, я долго торговался о системе работы, но Жорж мне своим зычным голосом доказывал, что иначе быть не может, и, по справедливости, будучи работодателем, он никак не хотел согласиться на равноправие. Он говорил, что «всякий резвится по-своему, и никто и никого ни к чему не принуждает». Когда он говорил, его манера и жестикуляция могли и насмешить, и привести в восторг. Он хлопал ладонью, повернутой вверх, о ладонь и ежесекундно делал три-четыре шага вперед и назад. Ему хотелось очень, чтобы я работал. Я согласился. Мы приступили к делу (первая моя декоративная работа). Хотя я принялся за нее охотно, работал все же с некоторой проволочкой, приходил позднее его и вел себя, как Жорж говорил, то есть скорее ругался, «как барин». Слово, которое и тогда было очень оскорбительно. Однажды разговор дошел до того, что мы схватили по ручнику (длинная кисть), макали их во все горшки с разными красками и устроили дуэль. Не было никаких сил у окружающих остановить нас, и мы разукрасили себя так, что никакая самая пестрая птица не могла бы с нами посоперничать. Темпераменты!

Наши друзья, которые были здесь, в том числе брат Жоржа А. Б. Якулов, модный адвокат, занимавшийся в то время скульптурой, совершенно умирал со смеху, а один маляр кончил тем, что едва дополз до уборной (это было после изрядно выпитого кахетинского вина). Завершилось тем, что в таком виде нас вместе сложили на извозчика поперек сидения и также вместе положили на одну постель в квартире Якулова. Они тогда занимали большую квартиру, и все братья (их было трое) жили вместе, и читатель пусть сам представляет себе картину, которая была тогда, когда Жорж, проснувшись, первый неистово хохотал и будил меня.

Не теряя связи с Ларионовым, я непрерывно вел работу как по отработке общего стиля предстоящей выставки, так и в организационном смысле. Очень остро стоял вопрос о наименовании выставки, и мы с Ларионовым долго и много придумывали целый ряд названий, соответствующих содержанию, и, наконец, решили назвать ее «Бубновый валет»[34]. Это не символизировало ничего, а скорее вызвано было лишь тем, что в то время было слишком много разных изощренных, претенциозных названий: «Венок-Стефанос»[35], «Голубая роза», «Золотое руно» и т. д. Да и в самом деле, что может

быть нелепее бубнового валета. Я сам, первоавтор этого названия, долго колебался и волновался, пока более решительные товарищи, и главным образом Ларионов, не взяли верх.

Итак, «Бубновый валет». Однако этому «Бубновому валету» суждено было сыграть большую роль в истории нового русского искусства. Но дело стало сложней, когда приступили к организации самой выставки. Нужны были деньги, которые в те времена не так легко было достать: все культурные начинания по большей части были в руках меценатов, обладающих толстыми карманами. К одному из таких пришлось обратиться и нам. Собственно, меценатом он не был. Это был некий Лобачев[36], вылощенный купчик с французско-охотнорядской хваткой, который после убедительных доводов с моей стороны дал согласие субсидировать нашу первую выставку «Бубнового валета». Согласился он, конечно, из чисто тщеславных побуждений, надеясь таким образом составить себе прочное и почетное положение в кругах московской плутократии, подобно Рябушинским[37], Морозовым[38] и пр. Он явился к нам на первое организационное собрание, кажется, если мне память не изменяет, в смокинге. Плоский диск лица, пенсне, скрывавшее довольно большие, но маловыразительные глаза — одним словом, внешность, как сказал бы Гоголь, «не то чтобы очень отвратная, но и радости особой не возбуждающая». Держался развязно, при удобном и неудобном случае стучал громко об стол своим десятикаратным перстнем, который носил на указательном пальце. Он много наобещал: и покупку картин, и щедрое субсидирование выставки, но на деле, как мы потом увидели, оказалось совсем другое, хотя он тут же вручил Н. Гончаровой, представившей первый эскиз обложки каталога, 25 рублей. На художников он произвел впечатление неопределенное, а Ларионов не был спокоен за будущую работу этого «мецената».

Но вернемся к выставке[39]. Много приготовлений, много волнений. Я заканчивал работы, обрамлял картины, крыл их лаком. На мне, как секретаре и посреднике, лежало много обязанностей. Лобачев, как я уже говорил, на деле оказался не очень исполнительным в смысле принятых им на себя обязательств, и мне приходилось тратить много нервов и энергии, чтобы понуждать нашего «ме-

цената» на их добросовестное выполнение. Он очень скупо давал деньги на нужды выставки. В то же время так тщательно обставил наблюдение за кассой будущих поступлений, что даже посадил своего казначея — некоего Пульфера, своего прихлебателя, которого он привез из Германии или Бельгии. Тот, конечно, принял предложение и вел себя довольно беззастенчиво, чем очень раздражал всех художников. В конце концов к «меценату» Лобачеву создалось среди художников отношение самое отрицательное, и мы не знали, как довести дело до конца и с ним развязаться. Мои товарищи часто меня упрекали за то, что я был инициатором его привлечения.

Так или иначе, наступил день вернисажа. Накануне все художники целый день находились в помещении выставки, занимаясь развеской картин и оборудованием экспозиции, наколачиванием написанных крупными буквами фамилий художников и номеров картин. Некоторые крыли картины лаком (вернисаж!). Кончаловский ходил по залам, зацепив большие пальцы за проймы жилета, распахнув пиджак — манера, перенятая у Коровина, потом садился на стул в позе, в которой я его застал при первой встрече у Машкова. Он был исполнен величия и недоступности.

Суетился Машков. Между прочим, утром в этот день произошла борьба Машкова с Владимиром Бурлюком, громадным детиной, из которого мог бы выйти хороший борец (тогда весьма популярный вид спорта) [40], если бы он был немного половчей и имел технику. Но он просто сгреб И. И. Машкова и, войдя в раж, бросил его со всего размаха на пол. У Ильи Ивановича помутилось в глазах, и он сделался бледен как полотно, кажется, ударился виском. Мне бедный Илья Иванович напоминал своим видом, своей большой головой раненого сына Ивана Грозного, изображенного на картине Репина. Все мы, любовавшиеся этим зрелищем, в первые минуты растерялись, но Илья Иванович скоро оправился и тихим голосом начал читать нотацию не по правилам свалившему его борцу.

Во время развешивания картин много бывает всяких курьезов с схватками и препирательствами из-за мест и др. Вспоминаю из них самые любопытные, происшедшие на данной выставке. Я, соб-

ственно, уже давно повесил свои работы. Ларионов занял место у окна. Он сам всегда был скромен, но для работ Гончаровой старался сделать все, что возможно, чтобы выдвинуть ее на первое место. Ее картины повесили в следующем зале, обтянутом материей другого цвета, чем в остальных, что вызвало, конечно, недовольство со стороны художников. И, казалось бы, все было в порядке — Гончарова довольна, Ларионов тоже. Единственное, что его беспокоило,— большое пустое место около картины Машкова.

И действительно, он оказался прав. Совершенно неожиданно для всех по лестнице входа, пыхтя так, как когда вносят на пятый этаж рояль или пианино, прут громоздкую картину И. И. Машкова в невероятной раме шириной почти в пол-аршина. Ларионов (здесь надо напомнить, что Ларионов играл одну из первых скрипок в организации выставки), захлебываясь и сюсюкая,— он плохо владел шипящими звуками — в исступлении, еще не видя, что изображено на этом громадном полотне, стал преграждать дорогу, чтобы не пропустить его на выставку, заявляя, что это безобразие — столько занимать места, да еще в такой возмутительной раме, и призывал меня, чтобы я разделил с ним его протест. Откровенно говоря, я не совсем был на его стороне. Я знал, что Машков за несколько дней что-то замышлял наскоро с целью больше ошарашить какой-либо «ракетой», чем дать что-нибудь серьезное, но предпринять что-то или запретить вешать я не мог, да и не хотел. Хотя Ларионов собрал всех художников, но никто не разделил его претензий.

Когда полотно поставили на место, то зрителям представилось зрелище настолько неожиданное, что первое время трудно было сообразить, что сие произведение означало. Изображены были два голых человека исполинских размеров, одетые в трусы, смуглого черного цвета, с мышцами, как у борцов, с выпученными глазами, посаженные на длинный диван; на полу лежали штанги и гири. Эти два человека оказались: один — сам Илья Иванович и другой — П. П. Кончаловский [41]. Вещь была написана хлестко, конечно, талантливо, но наскоро и слишком тенденциозно-несерьезно. Естественно, она не украшала выставку и не вплетала лавров наряду с другими работами Ильи Ивановича, прекрасными по мастерству и колориту, подробную оценку которых я дам впереди.

Все были озадачены вывеской выставки. На полу лежал большой подрамник с натянутым холстом. Петр Петрович сидел на стуле среди зала и величаво обсуждал, что на нем изобразить. Среди левых представителей — кубистов и футуристов — присутствовал некто А. А. Моргунов, грубоватый и нервный человек. Таких Петр Петрович, председатель нового общества, любил и умел подчинять себе ласковым словом, обнаруживая этим свое благоволение, или давая какое-нибудь поручение. В качестве этого благоволения он предложил А. А. сделать эскиз и написать вывеску, и тот согласился и стал сейчас же писать. Откровенно говоря, мне было завидно, потому что по праву своего декоративного таланта я считал, что должен писать ее я, но из самолюбия не стал настаивать. Моргунов сделал в середине холста циркулем круг, который в центре слегка сдвинул, и в каждой из половин нарисовал бубнового валета — одного вверх головой, а другого вниз, как это есть на картах. Поле было покрыто оранжевым цветом, и черными буквами написано: «Выставка картин „Бубновый валет"». Идущему по улице и читающему эту вывеску вполне могло показаться, что здесь не только картины, но и что-нибудь вроде игорного дома.

Кроме художников уже приходило много различных людей, меценатов, критиков, репортеров. Один из тогдашних крупных меценатов, князь Щербатов [42], познакомившись со мной, сейчас же отметил у меня две вещи на покупку. Ему порекомендовал это сделать А. Н. Бенуа. Я тут же повесил два ярлыка, но покупка тем не менее не состоялась. Потом обнаружилось, что это было дело рук завистливой О. В. К. [43] В этот же вечер князь Щербатов пришел ко мне с визитом (хотя для визита время было позднее). Мы с женой лежали в спальне и отдыхали. Он вошел прямо туда. Это был простой человек, и мы просидели до ночи.

Выставка открылась. Первый день вернисажа. Это было в 1910 году в декабре. С утра художники со своими женами и друзьями приоделись, выбрились по-праздничному, кое-что доделывали. В 12 часов начался съезд вернисажной публики. Вернисаж (от французского слова) — это триумфальный день открытия выставки, когда съезжаются рауты. Дамы заказывали себе новые туалеты.

Из коммерческих соображений «меценат» Лобачев потребовал, чтобы вернисаж был платный — по 1 рублю за вход, что, с одной стороны, сразу покоробило избалованных почетными приглашениями гостей, а с другой — значительно уменьшило их количество, но, несмотря на это, вернисаж был переполнен, и к концу дня уже некуда было вешать платье — так велик был интерес и любопытство к нашей выставке, о которой задолго до открытия появилось очень много заметок в прессе [44].

Поведение публики было весьма напряженное. Почтенные ценители с нескрываемым озлоблением и негодованием старались скоро покинуть выставку, уводя с собой нежно воспитанных в страхе и повиновении детей. Знатоки и критики ожесточенно спорили, и можно было видеть то там, то тут группы или горячо споривших людей, или обступивших автора с хитро задаваемыми вопросами и насмешливыми замечаниями: «Так и я могу нарисовать», «Этот рисунок детский», «Этот этюд грубо написан» и т. д., и т. п. Некоторые по старой привычке смотрели в кулак, ища натуралистической схожести,— манера зрителя, привыкшего посещать Третьяковскую галерею и выставки передвижников и Союза русских художников. Около моих картин спор дошел до скандала.

А теперь скажу, что из себя представляла выставка, и какие картины были там развешаны, и как встретило эту выставку тогдашнее общество.

В главном зале помещались картины Кончаловского, Машкова, мои и Ларионова. Кончаловский тогда только что вернулся из-за границы, объездив Италию и Испанию. Им были выставлены натюрморты и пейзажи Испании. Я помню «Бой быков» [45], большая вещь, на меня произвела впечатление едва закрытого холста по своей незаконченности. Посредине холста был изображен разъяренный бык, рогами впившийся в тело матадора, ноги которого вытянуты вверх как свечки. За барьером партера на всех ярусах — намечена всего одна человеческая фигура, опирающаяся на барьер в испуганной позе. Тут же рядом висел эскиз к этой картине, отличавшийся от нее только размерами. Другие этюды изображали матадора, человека в испанской полосатой рубахе с сигарой в руке (матадор тоже был с сигарой) [46]. Рубаха своей толстой живописью

на толстом животе испанца мне напомнила один натюрморт Матисса, где фигурировала спинка полосатого кресла. Много натюрмортов. Машков и Кончаловский были страшно плодотворны на натюрморты: натюрморты с персиками, натюрморт с серой шляпой на зеленом картоне с подносом на фоне. И все это задорно, реально, грубо, но в то же время с изумительным мастерством.

Кончаловский не питал склонности к аналитике и экспериментам (в дальнейшем мне придется рассказать об одной его неудаче). Он был влюблен в цвет, как он есть в натуре, он его видел и воспринимал с физиологической чувствительностью, и цвет ему казался всегда корпусным, без валеров, без дополнительных оттенков. Он не понимал явления и не знал, что такое объективный мир. Он воспринимал его по-своему, субъективно. Его диалектика этим ограничивалась. Зрительное впечатление его работы давали большое, внешнее их воздействие было очень сильно, методика их воспринята от французских мастеров. Он сложился из двух точек — тогдашний Ван Гог и Матисс, переложив это, или вернее вылив, через Кончаловского. В нем не было национального налета, но он и не был французом. В этот первый год выставки Кончаловский не удивил никого, ему карьера давалась очень сложно, медленно и упорно. Он писал колоссальное количество этюдов, ежегодно не менее шестидесяти. Правда, бубнововалеты все очень много и профессионально работали, но Кончаловский в этом был непобедим.

Дальше шли работы Машкова. Я уже описывал одно его большое и главное произведение. Также в изобилии были представлены натюрморты. Тут и филипповский калач исполинских размеров, какие делают на вывесках, и хлебы на круглом столе, цветы, женщина в желтой кофте на оранжевом фоне[47] и др. В работах Машкова все-таки больше объективности, он как-то подсознательно открывал видимое и упивался им лично. В отличие от Кончаловского, он более, если можно так выразиться, экспериментально воспринимал внешний мир и, несмотря на большое внешнее сходство его работ с работами Кончаловского, все-таки шел от других точек концепций. Илья Иванович сложнее Кончаловского, его работы исключительно интенсивны по колориту, живопись его валерна; он строил цвет на полном спектре и не был так стереотипен, как Кончалов-

ский. Также с полной уверенностью можно сказать, что Машков обладал значительно большим талантом, чем Петр Петрович.

Дальше — работы Ларионова. Ларионов в то время исключительно анархизировал форму. Он был прекрасный импрессионист, но его бунтарская натура, его лихорадочно-сангвинистический темперамент бросали его в самые пучины человеческих проблесков, и там, откуда никто никогда не выплывал, Ларионов выплывал победоносно. Он мешал прекрасное (в казарме) с самым отвратительным — солдат с изломанными ногами, написанный грязно-коричневой краской, натюрморт с изогнутыми бутылками..[48] Но каким-то образом тут же, сию минуту вся эта анархия и разгром форм давали совершенно новую эмоцию и по-новому строили глаза зрителя, императивно внушая правоту откровения. Его работы, конечно, революционнее Кончаловского и Машкова, его эпатирование на выставке вовсе не сводилось к буржуазному или вообще чьему-либо вкусу, как это делал Машков в своей большой картине. Он работал серьезно, и где он умышленно доходил до простоты ребенка, там он становился гениальным мастером.

Действительно, Ларионов первый открыл прелесть наивной вывески, непосредственную поэзию лубка. Он собирает лубки Ровинского, находит лучшие образцы народного творчества[49]. Вот объекты, его воспитавшие, вот мир, который до Ларионова считали примитивом и только, не умея находить ни очарования, ни вдохновения, ни стиля в этом мире простоты. В этом смысле Ларионов совершенно неподражаемо дал образцы пересказа через свой громадный талант, и в этом отношении он создал незабываемый акт для истории живописной проблемы.

Следующие работы мои. Они висели на стене против окон, между картинами Кончаловского и Машкова. Трудно говорить о своих работах самому. Единственная возможность быть объективным — передать факты и приложить при сем репродукции, дав таким образом читателю некоторую возможность самому судить, насколько беспристрастно переданы эти факты. Кроме того, надо помнить, что писание сей книги началось с автобиографии, где я так или иначе и главным образом должен был говорить о своих произведениях. Но ввиду того, что вся эпоха этого периода была

слишком ярка и колоритна, и я ее слишком хорошо знаю от начала до конца, и в то же время ею никто не занимается, я взял на себя геройство приняться за дело при участии одной женщины [50], которая мне помогала в редакционном отношении и которая сама тоже была живой свидетельницей мною описанного.

В своих картинах я тоже отдал дань натюрмортам, но не в том количестве, во-первых, а, во-вторых, из совсем других эмоций. И, кроме того, натюрморт, как впоследствии вы увидите, в некотором роде является природой бубнововалетской живописи. Натюрморты пишут не только Кончаловский и Машков, их пишут и Фальк, и Куприн, и Рождественский и почти все, кто проходил через «Бубновый валет» и воспитывался в нем. Натюрморт — одна из излюбленных форм, через которую наиболее четко и ясно можно было заниматься разрешением цветовых задач и форм.

И тем не менее я лично похвастаться любовью к натюрморту не могу. Свои задачи я разрешал через иные, более усложненные проблемы и, будучи представителем левого крыла «Бубнового валета», кроме того был занят разработкой новой методологии искусства, тех течений, которые тогда начинались,— кубизма и футуризма, и которые в России первым начинал я. В своих натюрмортах я искал острых сочетаний цвета и взаимоотношений цвета и формы, не ограничиваясь видимым через себя, а объективно раскрывая экспериментальные возможности. Свои эмоции, которыми был переполнен через край, я связывал с исследованиями и откровением сущности. Темно-коричневый цвет с серыми пятнами фона, с синими холодными тонами материи и зелеными бутылками, подчиненные архитектонической структуре всего полотна, давали ощущение новой эры восприятия. Другой натюрморт очень больших размеров изображал груду предметов кухонного быта [51]. Здесь и большая фанерная желтая картонка, и утюг, и щетки, и битые бутылки, и прочая рухлядь; по своей утилитарности и анархичности построения этот натюрморт предшествовал целому ряду композиций футуристического периода моей живописи.

Из других крупных работ были «Женщины с зонтами» [52], лежащие на берегу Черного моря в истомленных позах — от солнца. Точной и ясной установкой цвета и легкой манерой живописи этот

этюд представлял собой одну из лучших вещей на выставке. (Она была первой, которую приобрела Третьяковская галерея.) Еще ярче и, так сказать, экспрессионистичнее был этюд, изображавший женщин в белых шляпах, сидящих на берегу моря. Но этот этюд сейчас же после выставки куда-то исчез [53]. Его можно увидеть только в репродукции журнала «Аполлон» [54]. Другие работы представляли из себя бытовые сценки из жизни черноморского побережья. Большое панно монументальной фрески, написанное диптихом [55]: на одной части — мужские фигуры на фоне моря — розовые тела в гармонии серо-зеленой воды; на другой части — женщины в платьях на фоне краснополянского пейзажа. Одна вещь изображала черно-коричневых голых людей, с головами, не помещающимися в раме, нечто вроде кариатид монументальной формы. Называлась эта вещь «Эскиз для фриза» [56]. Еще одно большое полотно представляло мужскую фигуру восточного человека с красной повязкой на голове, какие носят турки, с перекинутой через пояс и колени материей [57]. Вещь также монументального характера, ее целиком можно было перенести на стену для аль фреско. Этюд окна с цветами, сочинский этюд. Две вещи, изображающие полуобнаженных женщин с мужскими фигурами в эротически откровенных позах. Это воспевание бытия, женского тела и присутствие мужчин как акт слияния с природой казались верхом цинизма [58].

Мои работы вызвали много споров и мнений в тогдашней интеллигентской прессе. Вот одно из них — знаменитого в то время критика и художника А. Н. Бенуа, того самого, который год назад написал обо мне манифест по поводу значительно более слабых вещей: «Но свихнулась кисть молодого художника. Этот Малявин,— он находил параллель Малявина со мной,— этот русский Англада,— другая параллель, не исходящая в своей конечной точке с первой,— пошел по ложному пути упрощенства и шарлатанства» [59]. Он впоследствии изменил свое мнение о всех «бубновых валетах», которые сегодня ему не понравились, и стал писать дифирамбы этому высокопрофессиональному искусству. А на сей раз А. Н. Бенуа этого не понял. Он не понял тех грандиозных задач, которые «бубновые валеты» на первой же выставке блестяще выполнили,— ту остроту общего характера выставки, дерзновенный вызов и разрыв со вкусами и устоями того

общества, и, наконец, исключительно высокие достижения мастерства и культуры. Современный художник меня, конечно, спросит: ведь установки «Бубнового валета» формалистические, принцип чистого искусства. Да, я отвечу, что да, но разве... <...>

Я описал работы только четырех художников. В следующем зале висели картины не менее крупных художников: Куприна А. В., Фалька Р. Р. и др. А. В. Куприн — один из содержательнейших людей того времени. Это русский высокого качества интеллигент, содержавший в себе колоссальное количество знаний и возможностей, с неисчерпаемым источником остроумия, юмора и прибауток и русских поговорок. Его внешность соответствовала его внутренней сущности. Он носил бороду, очки и сильно заикался, что не мешало ему с изумительным мастерством рассказывать анекдоты почти всегда нецензурного свойства, несмотря на скромность, благонравие и безупречный образ жизни. А. В. как никто умел с большим мастерством употреблять выражения и словечки, которые пока еще до сих пор в литературу не вошли, а потому и воздержусь их запечатлеть на сих страницах. Может быть, А. В. сам, подружившись с вами, позабавит вас и этим своим талантом, я же не решаюсь.

Однажды он рассказал такой анекдот, что мы — я и Кончаловский и, не помню, еще кто-то,— умирали со смеху до самого дому, мы шли по Садовой по направлению к дому Кончаловского. Чтобы рассказать этот анекдот, нужно было зайти в один из подъездов какого-либо дома, так как этот анекдот нужно было не рассказывать, собственно говоря, а изображать его прямо на улице не представлялось никакой возможности по его не совсем скромному содержанию. Внешние же обстоятельства, связанные с этим ультраанекдотом, я расскажу. Когда мы вошли в подъезд, Александр Васильевич уже заранее приготовился: он вынул одну руку из пальто и пиджака и спрятал ее сверх пояса, а в другую руку взял тросточку, изображающую флейту, и стал наигрывать итальянский мотив «О соле мио», после чего он снял правой рукой шляпу, а флейту подцепил пальцем спрятанной руки и стал просить подать ему за пение, изображая таким образом безрукого итальянского певца. Эффект был совершенно сногсшибательный: Кончаловский сначала даже не за-

смеялся, а он как-то скривил рот, махнул рукой и прямо начал стонать от смеха. У меня заболели скулы.

Александр Васильевич был образцовый семьянин, любил свою жену, очень умную женщину, Настасью Трофимовну, и своего сына Сашука, был человеком примерной нравственности и чистоты без ханжества. Он постоянно что-нибудь делал, не сидел ни одной минуты бесполезно, и в то же время все, что он делал, не приносило никакой пользы. Работал он по преимуществу у себя в мастерской, не выходя никуда. Круглый год жил дома в Москве, на Тихвинском переулке [60], около церкви Тихвинской Божьей Матери.

Куприн выставил ряд прекрасных вещей — пейзажей [61], натюрмортов в серых гаммах: большой натюрморт с трубкой на первом плане, натюрморт с цветами, персиками и перцем [62]. Все эти предметы были у него в мастерской и с успехом ему заменяли живые персики и фрукты. На самом же деле он их изготавливал собственноручно из папье-маше и разрисовывал под натуру до абсолютной иллюзии. Он также делал цветы, которые тоже писал, а впоследствии я расскажу, как А. В. Куприн собственноручно сделал орган. Это был по плоти и крови <...> художник с большим декоративным талантом. Его работы дополняли сильно и могущественно общий уровень выставки.

Тончайшая культура серых деликатных тонов, исключительно архитектонично построенные пейзажи с успехом и с уверенностью убеждают в том, что Александр Васильевич является крупнейшим художником Европы. Я знаю, что меня будут упрекать в слишком большом пафосе по отношению к своим сотоварищам. Да, скажу я, я большой энтузиаст нашей группы, но я также уверен и убежден в том, что искусство «Бубнового валета», конечно, незаслуженно мало отмечено новой историей и имеет все права стоять на одном уровне с французами. Пусть Пикассо, Матисс, Дерен и многие другие — прославленные во всей Европе большие художники, но ведь и Кончаловский, Машков, Ларионов, Лентулов, Якулов, Куприн, Фальк, Рождественский — тоже яркие, крупные и самобытные дарования и индивидуальности. Мы только очень инертны и мало заботимся о своей карьере и популяризации искусства, мы редко выступаем (один раз в год [63]), не возим своих выставок за границу,

и если бы «Бубновый валет» хоть раз был представлен в Европе,— успех был бы обеспечен безусловно.

И, кстати, тотчас же бы выяснили вопрос о степени влияния и взаимодействия французов с нами, и, может быть, огульные обвинители в том, что «Бубновый валет» слишком подражает французам, переменили бы свое мнение. Я заявляю, что такого влияния не было, как не было непосредственного сходства ни у Кончаловского с Матиссом, ни у меня с Пикассо. Кто видел галерею С. И. Щукина и И. А. Морозова (ныне Музей западной живописи[64]) и кто умеет смотреть, тот, конечно, это поймет. Скорее было общее веяние среди художников, одновременно и адекватно питающихся соками искусства Востока, Китая и Японии (период 1912–1915 годов), по существу более близкого к психике русских художников с примесью азиатской крови, и искусство «Бубнового валета» было глубоко национальным. Оно было грубо по технике, непосредственно-ярко выявлено и глубоко внутренне потенциально, и поэтому всегда стояло высоко. Лаконичность и обобщенность видимого были одним из постоянных и узаконенных методов искусства «Бубнового валета». Отображение и анализ видимого достигали степени мудрости и сознания.

Как давно уже я не видел Фалька и не говорил с ним, и поэтому сейчас, вспоминая его, естественно, хочется рассказывать о нем в целом, постепенно перейдя к первому его выступлению и первому его появлению на горизонте. Одна из особенностей его искусства — национального порядка, той нации, которая была гонима и угнетена: дух подавленности, скорби и боли наложил свой отпечаток на его искусство. То, что у Левитана выразилось в беспредельной меланхолии, у Фалька — в болезненно замкнутой в себе форме. Его натюрморты, портреты, этюды, фрукты — они все как бы с душком, в них какой-то болезненный процесс, доходящий до патологичности. Все это вместе с переусложненной фактурой не лишало искусство Фалька большого значения и, как ни странно, может быть, даже возводило его в степень большой исключительности по своей индивидуальности.

Его работы на описываемой выставке можно отнести к наименее удачному периоду искусства Фалька. Я помню большой семей-

ный портрет, написанный со всеми перечисленными особенностями; натюрморт с яйцами на тарелке и свечкой в маленьком подсвечнике; ряд этюдов женщин, этюды улочек еврейских местечек с покосившимися домиками[65] <...> тополем, мутноватые цветы, тоскливое, безотрадное выражение[66]. Трудно установить традицию, преемственность фальковского искусства. Его скорбные лица, позы как будто переносят мысль к Врубелю. Он сам много говорил о нем. А Врубель — византиец, и эта неувязка духа с внешней материей ярко рисует существо Фалька и его искусства.

Крупное место на первой выставке занимала Наталья Гончарова. Эта прославленная художница, перед революцией уехавшая в Париж и более оттуда не возвращавшаяся, женщина со скрытым духовным миром от людей. Она вся чем-то заколдована, и действительно, если верить, да впрочем, этому были свидетели, что, когда она работала, то М. Ф. Ларионов стоял позади нее, не отходя ни на минуту, и внушал ей все до единого вершка, что и как надо писать. Ларионов хорошо знал искусство и умел доказывать свою точку зрения. Основное положение, от которого он шел в искусство, он сформулировал следующей доктриной: «Не что-либо как, а как-либо что». Правда, не он автор этого положения, но он придал ему реальное значение и выдвинул как лозунг, как основу чистого искусства, искусства ради искусства.

Гончарова прилагала все усилия оправдать этот лозунг. Она обладала декоративным талантом, и картины ее, которые она экспонировала на выставке, были похожи друг на друга. Плоскостная манера ее живописи слишком подчеркивала статичность изобразительного искусства. Она мало придавала значения объемному методу, то есть не стремилась выйти из двухмерного существования. Культура ее слишком шла от народного лубочного производства, она как бы интерпретировала этот мир, чем не всецело была слита с общим характером выставки. Темы она брала из деревенской жизни: «Бабы»[67], «Мытье холстов»[68], «Купание лошадей»[69]. Урбанизм ей не был по душе[70], хотя М. Ф. Ларионов, непрестанно стоявший за ее спиной, является типичным урбанистом.

К основным бубновалетцам можно причислить еще двух художников, работавших вместе в одной мастерской,— это Федоров

и Мильман. Им — и тому, и другому — мешало работать отсутствие дарования. Это сказывалось в каждом шаге их искусства. Но при их труде и любви к искусству им, особенно первому, удалось довести свое искусство до большой высоты. Они не были — ни тот, ни другой — пионерами, они следовали по пятам своих более актуальных товарищей, и в этом смысле они не совершали ошибки. Про них существуют легенды, будто, разъезжаясь на лето, они сносились друг с другом телеграммами лаконического содержания: «Пиши левей. Мильман» — в зависимости от того, что делают, по наведенным справкам, или Кончаловский, или Машков, или Лентулов. Картины их представляли сплошь пейзаж тех мест, где в данное время они находились[71]. Стандартизированность размеров, такой обывательский метод творчества мне напоминает двух художников тогдашнего славного искусства Союза русских художников[72] — Туржанского и Петровичева. Типичные обывательские пейзажисты. Они как будто бы работают по-семейному. Здесь же их дети, жена, теща изредка случайно даже попадает к ним на картины в качестве фигуры для масштаба. Во всяком случае, без заранее обдуманного намерения и без выношенного образа и содержания.

На этой выставке были представлены и Бурлюки (левое крыло) со своими сверхэпатирующими произведениями[73]. Их присутствие на выставке не пользовалось симпатиями со стороны большинства «бубновых валетов». Им, можно сказать, протежировал я. По духу и задачам своего искусства они могли найти одобрение только у меня одного. Эти шумливые люди, горлопаны, падкие на все, что оттяпывает голову искусству, идущему твердо и непреклонно по намеченному пути,— не были по вкусу серьезно работающим людям. Их левацкое умопомрачение затуманивало им голову каким-то грядущим левым царством, с новым царем во главе, более оригинальным, чем до сих пор.

Этот царь футуризма — футуризм. Тень Маринетти[74] уже надвигалась на Россию. Тогда, в страхе и в тревоге перед лицом мессии Бурлюки, Маяковский в желтой кофте, Каменский и прочие горлопанили с трибуны о секире, которая лежит у основания древа всего искусства с сотворения мира и до наших дней. «Рафаэль — мещанин»[75],— провозглашал Бурлюк. Резиновая галоша была по-

казана аудитории Политехнического музея [76] как более идеальная форма, чем Венера Милосская. Эти люди делали все усилия нечеловеческие, чтобы уничтожить плоть, тело и душу, феноменализм духа шествовал торжественно! Феноменализм был основой их искусства. Бурлюк Давид — одноглазый, толстый человек, ходивший в красной рубахе с небритой бородой, с лорнеткой в руках, представлял из себя нечто, не поддающееся никакому воображению. Он был как бы прообразом стиля своих картин, которые он писал отвратительно, безвкусно, плохо, но все усилия прилагал для того, чтобы через них протащить знамя футуризма. В моем лице они видели союзника, потому что я имел наклонность к феноменализму и в своем искусстве ставил себе сложнейшие задачи.

Здесь же были выставлены художники Рождественский, Экстер. Помню кубистический холст Удальцовой [77], Моргунова [78], Софроновой [79].

Выставка, как я уже говорил, вызвала бурю разговоров и разноречие суждений, диспуты, вечер у Кончаловского.

В. В. Рождественского также можно отнести к инициаторам «Бубнового валета». Но на этой выставке он был представлен слабо. Я помню ясно только этюд трактора, написанный, очевидно, под действием «Ночного кафе» Ван Гога [80]. Он тогда только что окончил Школу живописи и ваяния и отбывал воинскую повинность прапорщиком, ходил в офицерской форме. Подробно о нем я расскажу дальше.

ВЕЧЕР У КОНЧАЛОВСКОГО

Петр Петрович под влиянием своей супруги имел свойство уже в ту пору окружать себя людьми, нужными для карьеры, а также людьми, имеющими большой вес в художественном мире и знатными по происхождению. Про его супругу недаром ходит мнение, что она только и мечтает находиться среди князей и графов. Для таких гостей они имели обыкновение устраивать отдельные вечеринки, на которые художники не были вхожи, за редким исключением. Ольга Васильевна безумно ревновала всяческие выступления кого-либо другого из художников, кто мог делить успех и симпатии с П. П. Кончаловским.

Она до комичности гениально умела превратить во врага всякого, кто посмеет говорить больше, чем Петя, особенно, если проявит какие-либо таланты в области развлечения гостей пением, остротами и пр. По справедливости, она была права. П. П. обладал приятным тепловатым голосом, прекрасно пел испанские песни, ноты которых он привез из Испании[81]. У нас здесь таких песен не было. Он пел: «Конел вити семе субе»... и прочее. Он и по-итальянски, и по-французски пел. Одним словом, в обществе Петр Петрович был, конечно, незаменимый человек, и с этой стороны его знала вся Москва. Я, как исключение, бывал с Кончаловским и у Кончаловских на этих вечерах. Но сейчас я расскажу о вечере с художниками, куда не позвали ни души из тех гостей, которых я только что упоминал.

В официальной части вечера, до вина, обыкновенно велся теоретический принципиальный разговор об искусстве. Петр Петрович имел абсолютное влияние почти на всех художников. Куприн, Мильман, Фальк, Рождественский и др. почти все повторяли, что он говорил и думал, они во всем с ним соглашались и поддакивали и искренне возмущались теми, кто смел противоречить Петру Петровичу.

В их живописи долгое время сказывалось его влияние, и те, кто, желая <...> «Бубновый валет», не без основания доказывали, что «Бубновый валет», собственно, и есть Кончаловский. Они только ошибались в одном. Неверно представляли себе, что такое «Бубновый валет». «Бубновый валет» охватывал все последние течения, идущие с Запада в области экспериментальных аналитических достижений, начиная от самовлюбленного мировосприятия экспрессионизма Кончаловского, того, что можно отнести к правой группе художников «Бубнового валета», и кончая экспериментами и опытами кубизма, футуризма, татлинизма и др. Кстати, о Татлине. Но здесь уж я договорю, о чем начал, и после скажу о нем.

Это отношение к Петру Петровичу придавало ему уверенности величия и такого гран-мещанства, которое чувствовалось в каждом его шаге, в каждом движении. Ему трудно было возражать. Все попытки были обречены на неуспех в этом загипнотизированном обществе. Ольга Васильевна, его супруга, как бы дополняла это настроение. Она зорко следила за каждым словом и каждой фразой, сказанной не в пользу Пети, и в случае надобности сама с яростью вцеплялась в разговор.

В шутках она ни на минуту не ослабляла своей работы. Она хотела, чтобы Петя занимал недосягаемую высоту во всем и везде, и когда распустившийся обнаруживал чрезмерную развязность, она заводила глаза в подлобие и делала вид страшного чудовища (это, конечно, в шутку) и громогласным голосом кричала «порежу!» (это тоже, конечно, в шутку). Петя говорил громко, властно, уверенно. Шутил он лучше всех и несмолкаемо пел испанские и итальянские песни. И тот, кто не обнаруживал восторга или восхищения, тот обличался в невежестве, немузыкальности и непонимании всего того очарования и прелести, которые настолько не-

измеримо выше всего, что есть в России, в стране азиатской, в которой нет ни искусства, ни культуры, что вообще в такие минуты мне П. П. напоминал самого настоящего русского самодура, который отрекся от своей родины и ежегодно ездит за границу стирать свое белье.

Неофициальная часть вечера начиналась после выпитого вина, когда гости становятся несколько смелее и начинают проявляться. Тогда нередко случались курьезы на почве, например, того, что кто-нибудь из гостей прямо ляпнет: «Довольно, Петр Петрович, дайте еще кому-нибудь попеть». Нередко бывали артисты.

Петр Петрович также не любил слушать о русских певцах. Даже о Шаляпине. Он признавал только Баттистини, Карузо, Ансельми [82]. На одной из подобных вечеринок я и И. А. Малютин, талантливый художник-декоратор Оперы Зимина [83], который знал всех артистов, предложили П. П. привести... Веселовского [84], тогда очень выдвинувшегося тенора Большого театра. П. П. Кончаловский отказывался, не веря ничему, но мы все-таки настояли и пошли искать Веселовского в два часа ночи, не зная точно его адреса, зная только, что где-то в Мамоновском переулке. Но, к счастью, попали очень удачно прямо в его квартиру. Он жил в одной квартире с В. В. Барсовой [85]. Конечно, он спал, и, когда мы его разбудили, он рассердился, но от чести пойти к Кончаловскому все-таки отказываться не стал, но жаловался на горло, которое уже смазал йодом, и заявил, что петь он ни в коем случае не будет. Хотя мы и пошли, но в душе у меня была страшная досада, потому что нам именно нужно было, чтобы он пел. Дорогой я всячески его уговаривал хоть немного попеть, однако Веселовский стоял на своем.

Когда мы пришли, Петр Петрович любезно встретил нового гостя. Надо сказать, что Веселовский обладал на редкость невыгодной внешностью. Он был маленького роста, какой-то слабогрудый, лицо... скучное. Петр Петрович как-то иронически покровительственно вел себя с ним, как со школьником, которому предстоит трудный экзамен. Отношение ли Петра Петровича, или еще что случилось, не помню, но Веселовский неожиданно попросил, чтобы ему кто-нибудь проаккомпанировал,— он хочет петь. Ольга Васильевна, которая плохо играла на рояле, едва согласилась аккомпани-

ровать арию Каварадосси «О дольчи бела» из «Тоски». Веселовский пел по-итальянски. Он обладал исключительно красивым тембром и недосягаемо высокими нотами. Словом, здесь я должен сказать, что подобное перевоплощение личности действительно можно назвать чудом. Находясь в исключительной обстановке среди лучших художников, слушавших его с величайшим напряжением, Веселовский пел с особым подъемом. На словах <...> он долго задержал ноту, по силе и красоте звука совершенно необычайную.

Он такое сильное впечатление произвел на Петра Петровича, что тот всерьез до слез его благодарил и источал ему фимиам. Он превратился в какого-то ребенка, и куда девалась уверенность! То же самое сделалось и с Ольгой Васильевной. Конечно, Веселовский немедленно был введен в круг высшего общества. Я, помню, рассердился, когда узнал, что на одном из таких «балов», как их сама Ольга Васильевна любила называть, был приглашен Веселовский, которого, собственно, я ввел в их дом. В большинстве же случаев вечеринки у Кончаловских происходили более или менее по одному шаблону.

Совсем другой характер имели вечеринки у меня — и по составу общества, и по времяпрепровождению. Я приглашал всех вместе и старался объединять общество. У меня все чувствовали себя свободно и с большой охотой ко мне ходили, бывали и литераторы, и музыканты, и артисты: Алексей Толстой, Волошин, Маяковский, Бурлюки, Игорь Северянин, Асеев, Большаков[86], Хлебников, Каменский, Брюсов, Гзовская[87], Таиров, Коонен и бесконечное количество других и разных людей. Все было непринужденно, и хотя постоянный и непременный гость наш П. П. Кончаловский так же занимал одно из первых мест, но гегемония его все-таки не достигала таких размеров, как у него в доме, и О. В. Кончаловской приходилось скромно ограничиваться общим уровнем настроения.

В начале вечеринок и у меня также речи шли об искусствах. П. П. Кончаловский не любил, как я уже говорил, никаких искусств. Он не признавал ни Достоевского, которому он всегда противопоставлял Диккенса и В. Гюго, ни Толстого, обо всем прочем он не считал нужным даже говорить. Не признавал он и театров. Он в них не ходил. Более или менее он стал интересоваться

русским театром, когда писал декорации к «Дон Жуану», «Периколе» [88]. На этой почве среди гостей — представителей разных родов и оружий искусства — происходили жаркие споры.

П. П. особенно не любил ничего того, что называлось левым в искусстве. Он был действительно консервативен по натуре. Но и его не признавали в свою очередь представители прогрессивных группировок: Ларионов, Якулов, Бурлюки и пр. Вновь выдвигающихся из молодежи он тоже не признавал. Однажды с вернисажа одной из наших выставок он распорядился вывести Маяковского за то, что тот явился в желтой кофте, чего Маяковский не мог ему простить всю жизнь. Правда, Маяковский всегда и везде вел себя вызывающе и развязно. Однажды (тоже на одном из вернисажей) он, здороваясь с покойным Тугендхольдом [89], вдруг громогласно заявил: «И ведь вы не Ротшильд, а только Тугендхольд, чтобы так здороваться», обидевшись на сухую манеру Тугендхольда. Тугендхольд, тщедушный и болезненный человек, возмутился, и тоже после некоторого раздумья подлетел к Маяковскому и назидательно изрек: «В таком случае прошу вас вообще со мной никогда и нигде не здороваться». Маяковский смущенно что-то буркнул вслед. Все были поражены героизмом Тугендхольда и удивлены смущением Маяковского.

После изрядного количества выпитого вина картина вечера менялась. В неофициальной части мы проявляли большую инициативу и веселились на всякие фасоны, однако не выходя из сферы искусства. Я обладал в то время большой способностью к имитации и забавлял гостей изображением всех знакомых и друзей. Очень всем нравилось, как я имитировал самого Кончаловского, когда он поет испанские песни сиплым голосом, приложив одну ладонь к левому уху (его манера) и собрав от усилия все морщины на лбу.

Я также имел большой успех, имитируя поэтов, в то время выступавших в аудиториях, особенно Игоря Северянина. Я застегивал пиджак на все пуговицы, изображая таким образом его длинный сюртук, перебирал руками белые круглые манжеты с серебряными в рубль величиной запонками или забрасывал руки за спину и читал, подражая его манере и голосу, несколько напоминавшему возгласы ксендза за богослужением, стихи: «О, лилия ликеров, О Крем демо»,

«Германия, не забывайся, дрожи перед моею лирой», «Каретки куртизанки в черном платье муаровом. Вы такая эстетная...»[90]. Нередко путая содержание, например, не «Вы такая эстетная», а «Вы такая калошная» и пр. Кроме того, я изображал оперных певцов в их коронных партиях, например... в роли Германа из «Пиковой дамы»: надевал какой-нибудь офицерский мундир или просто военную куртку и пародировал самые популярные арии и ариозы. Этот номер тоже очень всем нравился.

Любопытные моментальные инсценировки мы делали по инициативе Ларионова: кто-нибудь быстро ложился на пол в позе сына, убитого Иоанном Грозным, а другой с выпученными глазами вставал в позе Иоанна. Или еще: вставали шесть человек — трое впереди изображали богатырских коней Васнецова, трое сзади, положив руки на плечи передних и нагнув головы, имитировали спины и зады лошадей, а трое садились верхами на этих «коней». Илью Муромца всегда показывал Кончаловский, Алешу Поповича — я и Микулу[91] — И. И. Машков. Кончаловский всегда очень грузно садился и задерживал спектакль. Иногда «кони», в роли которых обычно выступали Фальк, Федоров, Ларионов и др., отказывались его держать. А бывали случаи, когда он валился на пол и валил с собой остальных двух уже сидевших богатырей.

Показывали и «Сикстинскую мадонну». Ставили чью-нибудь жену с чучелом в руках вместо младенца. Сикста представлял профессор Чаплыгин[92], со своей седой небольшой бородкой он очень близко походил на оригинал. Две женщины с курчавыми волосами, изображая херувимов, ложились на пол, ногами вглубь комнаты, лицами к зрителю, и одна из них подпирала подбородок рукой. Я помню, этот номер многих из ученых, присутствовавших на спектакле, шокировал, и в другой раз мне не позволили его показывать.

Были и спортивные номера. Например, парад борцов, как делают в цирке перед борьбой. Я изображал арбитра, знаменитого дядю Ваню — И. В. Лебедева[93], пользовавшегося тогда успехом на этом поприще и создавшего целую энциклопедию мудрых изречений и остроумия в ответ на возбужденные вопросы или замечания публики. Например: «Удар силен, но шея какова!» или: «Что значит

каких-либо два-три смертельных для обыкновенного смертного удара», «По шее для борца — только одно удовольствие». На замечания о неправильности того или другого приема он грудным громовым баритоном протяжно заявлял: «Правильно». Не менее популярна была его манера провозглашать: «Одна минута перерыва». Он как-то особенно раскатисто это вещал, перерывая и снижая голос до сипоты на последнем слоге.

Дядя Ваня всегда носил поддевку, широкие шаровары, серебряный пояс, синюю студенческую фуражку, так как на самом деле был студентом-медиком. Изображая его, за неимением поддевки приходилось ограничиваться тем, чтобы выпустить рубаху из брюк, взять у А. В. Куприна сапоги (к счастью, он никакой другой обуви не признавал) и надеть на голову фуражку. Голосу у меня было достаточно, чтобы вполне подражать дяде Ване, и я выводил парад, представляя публике звания и фамилии борцов. Изображавшие борцов снимали с себя пиджаки и рубахи и, конечно, вполне достаточно было лицезреть в таком виде, например, Кончаловского с его волосистой широкой, как шкаф, грудью, Машкова с его горилловатой фигурой или, например, Рождественского, худого как плеть, длинного и уморенного, как водовозная кляча, и еще более смешного Фалька в очках со сдавленной грудной клеткой, чтобы умереть от смеха. Но когда я, изощряясь в остроумии, аттестовал всех: «чемпион западноевропейской живописи с установкой на Сезанна Петр Кончаловский», или «чемпион нижегородско-французской живописи И. Машков», «Мадроли-Якульмид (Якулов) — чемпион симультписи — Москва, Василий Рождественский — Тула» и т. д.,— все просто падали от смеха на пол. Иногда эти номера доходили и до самой борьбы. Только не у меня. Но я помню, однажды мы проводили время у одного ученика П. П. Кончаловского, некоего Первухина[94], и там затеяли борьбу: боролся сам Первухин с одним поэтом — Лавровским. Тот уже давно лежал на обеих лопатках, но все-таки сдаваться не хотел. И Первухин, лежа на нем, всячески мял его, чтобы дожать, до тех пор, пока тот не изверг из себя все, что до сего времени было им выпито.

Вообще тогда очень распространен был этот спорт, а я любитель всякого спорта, и в частности французской борьбы и бокса.

Во время борьбы я всегда сидел за судейским столиком, и так как из присутствующих за столиком жюри из известных фамилий была только моя, а, как известно, публика, валившая валом на чемпионаты, тем не менее никогда не верила в честность схваток и весь свой гнев изливала на арбитра или на жюри, нередко приходилось слышать с мест: «Лентулов, неправильно!» или даже «Лентулов — жулик!»

Развлечения возобновились мною значительно позднее уже в годы революции в Гаспре в доме ЦКУБУ[95].



А. В. Лентулов с матерью и неизвестным
Пенза. Начало 1900-х



М. П. Рукина, будущая жена
А. В. Лентулова. 1907, 1908



А. В. Лентулов и М. П. Лентулова с родственниками на набережной в Ялте. 1910

А. В. Лентулов и М. П. Лентулова в Крыму. Начало 1910-х

П. П. Кончаловский и А. В. Лентулов. 1910-е

Письмо П. П. Кончаловского А. В. Лентулову в Париж об организации второй выставки «Бубнового валета» с участием французских художников. 1911



щество художников „Бубновый Валет“.

Правленіе: Москва, Мал. Харитоньевскій пер., д. 4.
удія П. Канчаловскаго и И. Машнова, тел. 411 - 23.

*«Дорогой Аристарх Васильевич,
Ни в каком случае не позволяйте французам посылать вещи через комиссионера или упаковщика, т. к. в этом случае вещи на выставку приняты не будут. Мы не можем платить таких денег. Если хотят участвовать, то пусть посылают в руло,
я писал уже всем им об этом, мы не крезы. Жаль, что вы не можете объясниться с ними по-французски. В трубке вещи нисколько не портятся и придут, по крайней мере, вовремя. Денег у общества мало, и Вы помните как дорого стоило Лобачову устроить выставку. Зима такая. Но не снегом же соблазнять Вас. Ну, устраивайте дела и приезжайте. Пришлите, дорогой, хороший пейзаж Сезанна и натюрморт. Жму крепко руку, привет Вам и Жене от меня и Оли.
Петр Кончаловский»*



Почетный билетъ
для входа на вернисажъ выставки
„Бубновый Валетъ“
........декабря 1910 г. Большая Дмитровка,
домъ Левиссонъ.
Комитетъ.

Е. П. Рукина
и С. П. Лобачев
(спонсор первой
выставки «Бубнового
валета»). 1910

Приглашение
на первую выставку
«Бубнового валета».
Декабрь 1910



Открытка А. Ле Фоконье А. В. Лентулову с репродукцией картины Ле Фоконье «Изобилие». 1911

А. В. Лентулов
Мужчины и женщины. Диптих. 1910
Холст, масло. 101,5 х 174,5
Собрание Наталии Курниковой





А. В. Лентулов
Снятие с креста. Диптих. 1910
Холст, масло. 122 х 175
Частное собрание

Письма М. А. Волошина А. В. Лентулову. Начало 1910-х

М. П. Лентулова и Е. О. Волошина (слева), А. В. Лентулов и М. А. Волошин (справа) Коктебель. Начало 1910-х



А. В. Лентулов
Чемоданы. Натюрморт. 1910
Холст, масло. 121 x 171
Частное собрание, Москва

5/18 Дек ...

Дорогой Аристархъ Васил...

Посылаю я Вам официальное
вступление въ члены общ.
(так должны сделать предъ по уставу)
вышлю документа по въ ...
просим французов при...
на нашу выставку а ...
представители общ. съ ...
общ. может выбира...
франц. худож. постарайте...
по больше французов и
еще хорошего из Русских и
на одинаков. услов. при...
они не будут ни чего иза...
въ трудах будет ...
то дешевл. по почте За...
интер... требований За...
нашего общ. для пер...
пока теперь во будущ...
также как и ...
и платить деньги за...
как я сказал все...
я Вам уже посл...
... же н...
родн. посылаю тоже
письма. Вы Ларион. Гончар. Бу...
П. Канч. участие на
Рождество
Москва ждет „Бубн. Ва...

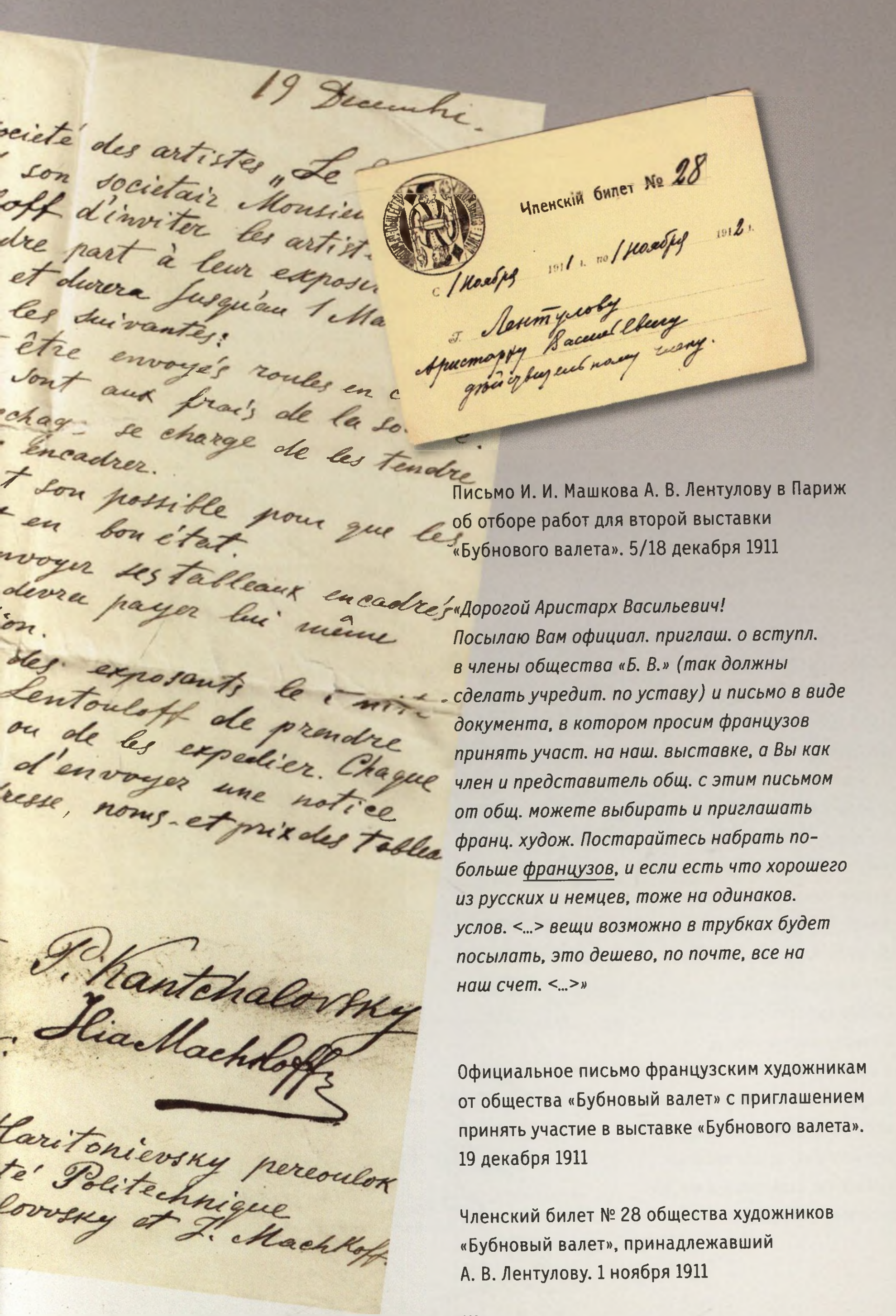
Le comité de
Carreau" a cha
Aristarch Len
à bien vouloir
s'ouvrira 1 Fév
Les conditions so
Les tableaux dev
tal; l'aller et re
La comission d'
sur chassis et d
Le comité fera
tableaux retour
Celui, qui tient
et dans une ca
les frais d'expé
Pour la commodi
a chargé Monsie
les tableaux avec
exposant est p
avec son nom, so

President

Secretai

Общество художников Бубновый Валетъ

Moscou Maly
maison de la
atelier P. Kant.



19 Decembre.
ociété des artistes „Le
son sociétair Monsieu
off d'inviter les artist
dre part à leur exposi
et durera jusqu'au 1 Ma
les suivantes:
être envoyés roulés en c
sont aux frais de la so
chage se charge de les tendre
encadrer.
t son possible pour que les
en bon état.
nvoyer ses tableaux encadrés
devra payer lui même
on.
des exposants le comité
Lentouloff de prendre
ou de les expedier. Chaque
d'envoyer une notice
resse, noms et prix des tablea

P. Kantchalovsky
Ilia Machkoff

Haritonievsky pereoulok
té Politechnique
lovsky et I. Machkoff

Членскій билет № 28
с 1 ноября 1911 г. по 1 ноября 1912 г.
Г. Лентулову Аристарху Васильевичу действительному члену.

Письмо И. И. Машкова А. В. Лентулову в Париж об отборе работ для второй выставки «Бубнового валета». 5/18 декабря 1911

«Дорогой Аристарх Васильевич! Посылаю Вам официал. приглаш. о вступл. в члены общества «Б. В.» (так должны сделать учредит. по уставу) и письмо в виде документа, в котором просим французов принять участ. на наш. выставке, а Вы как член и представитель общ. с этим письмом от общ. можете выбирать и приглашать франц. худож. Постарайтесь набрать по-больше французов, и если есть что хорошего из русских и немцев, тоже на одинаков. услов. <...> вещи возможно в трубках будет посылать, это дешево, по почте, все на наш счет. <...>»

Официальное письмо французским художникам от общества «Бубновый валет» с приглашением принять участие в выставке «Бубнового валета». 19 декабря 1911

Членский билет № 28 общества художников «Бубновый валет», принадлежавший А. В. Лентулову. 1 ноября 1911

Общество художниковъ „Бубновый Валетъ“.

Правленіе: Москва, Мал. Харитоньевскій пер., д. 4.

Студія П. Кончаловскаго и И. Машкова, тел. 411 - 23.

Письмо И. И. Машкова А. В. Лентулову об организации второй выставки «Бубнового валета». Декабрь 1911 – январь 1912

«Дорогой (не милейший) Аристарх Васильевич! <...> во всех газетах трубят о нашей выставке, на которой будут участвовать Пикассо, Брак, Дерен, Фоконье и так без конца, и вдруг – никого. Не буду долго растолков<ыв>ать, скажу просто: Вы должны в нитку вытянуться, а доставить всех, кого мы просили <...> давайте всех французов. <...> берите, как хотите, вещи, главное кубистов, садитесь в поезд и скорей в Москву <...>»

W. KANDINSKY
AINMILLERSTR. 36 I
MÜNCHEN.

5 I 12

Königreich Bayern
Postkarte

147

Monsieur
A. Lentouloff
Paris
Faubg St Jacques
Hôtel Médical

11

Открытка В. В. Кандинского А. В. Лентулову об участии во второй выставке «Бубнового валета» французских художников. 5 января 1912

Письмо Н. И. Кульбина
А. В. Лентулову. Февраль 1914


Заказное

ПИСЬМО

Москва. ... 27, кв 10.
Козихинский, д.
Его Высокоблагородию
Аристарху Васильевичу
Лентулову

Лентулову

От Н. Кульбина
(изъ С-Петерб., Максимилиан. пер., 16, кв 6)

* * *

Осенью 1911 года мы с женой готовились к отъезду в Париж. Само собой разумеется, что эта сторона жизни, совершенно новая для меня, много обещала впереди. Я с особым волнением всегда относился к путешествиям даже у себя в отечестве. Переезжая из одного города в другой, где я еще никогда не был, я испытывал самые лучшие впечатления от архитектуры, не только древнеисторической,— каковых городов у нас в России хоть отбавляй, не говоря уже о таких мировых памятниках архитектуры, как Новгород, Вологда, Углич, Псков, Ростов, Ярославль, Кострома, Н. Новгород, Казань и т. д., без конца,— но я даже любил заезжать просто в губернский или уездный город, не славящийся никакими особенными историческими памятниками. Я любил новую картину. Да, я смотрел на них, как на непрерывно меняющуюся декорацию. Для меня Тамбов, или Козлов, или Коломна со своими уютными мещанскими деревянными домами, полусонными окнами, окруженные палисадниками с сиренью, с высокими деревянными заборами и запертыми воротами, представляли неисчерпаемый источник для глаза. Всю жизнь все, что есть в подлунном мире, я ощущал через посредство глаз и постоянно, непрерывно все, что видел, на что смотрел, мысленно переносил на холст. Я мог бы превратиться в застывшее тело и двигаться, как метеор по вселенной, в непрестанном созерцании и раскрывании.

Так, я с особым волнением встретил впервые Волгу, эту великую водную владычицу, эту легендарную реку, о которой с детских

лет так много слышал и в рассказах, и в песнях. Помню, в первый раз я приехал на Волгу со своим зятем — мужем моей сестры. Мы сели в Сызрани на пароход. Волги самой не видно, но я уже почувствовал под собой море воды, когда пароход-гигант, целое трехэтажное здание, свободно умещался возле самого берега. Я с затаенным сердцем дожидался рассвета. Зять мой лег спать, а я бродил по палубе, и вдруг, когда стало светать, моим глазам представилась необычайная картина: при первых лучах солнца Волга принимает особенно величественный вид, при поворотах она превращается в огромное озеро — почти море, и за десять верст видно впереди розово-белые стены города, к которому вас приближает пароход. Дальше я опишу свои путешествия по Крыму и Кавказу по возвращении из-за границы.

Но вернемся к нашему путешествию за границей. Мне очень понравилась старая часть Варшавы с ее архитектурой конца XVIII — начала XIX века. Кроме предместий, нас в Варшаве ничто не поразило. Собор на площади с живописью Васнецова[96] мне не понравился. Слишком вульгаризованный стиль старых XV–XVII века икон претил...

Мы поехали в Берлин. Уже в поезде прислуга была немецкая, и здесь я почувствовал впервые, что попал на другую планету. Мы ехали во втором классе, в спальном вагоне. Устройство, предупредительность и аккуратность, чисто немецкие, меня смущали. В Берлине мы пробыли какие-то часы, за которые я успел осмотреть только несколько улиц — Фридрихштрассе, Унтер ден Линден, площадь и пр. Движение автомобилей, тогда еще большой редкости, мотоциклов и трехколесных повозок разносчиков молока, газет и прочих вещей внушало мысль, что вы находитесь в большой европейской столице. Чистота мостовых, тротуаров, большое количество магазинов дополняли эту картину. Помню, мы пошли в магазин Мандль[97], чтобы купить мне костюм. Правда, этот магазин ничем не отличался от таких же магазинов той же фирмы у нас в Москве.

Вечером мы сели в поезд, который понес нас в Париж. В этом поезде не было никаких спальных вагонов, в нем только были уютные купе с дверью из каждого прямо на перрон. Дорогой с женой познакомился какой-то представитель африканского евангелического общества и втирал ей очки. Моя жена — любительница всего

возвышенного. Рассказы плюс безупречная внешность вылощенного миссионера ее увлекли. Я скоро заснул, жена же продолжала оживленно беседовать с этим, на мой взгляд, проходимцем до поздней ночи. Я был уверен, что если бы не мое присутствие, она сделалась бы жертвой этого авантюриста, и денег, которые мы имели на поездку и везли с собой, могло бы не оказаться. Когда я проснулся, то этот «святой» уже нежно целовал ручки моей супруги, чем навел на подозрения не только меня, но и жену. Он это понял и прекратил дальнейшую беседу.

До Парижа было еще довольно далеко, надо было ехать всю ночь. В купе, кроме нас с женой и этого сентиментального «святого», никого не было, и потому было жутковато. Я поминутно оглядывал вещи, «святой» делал вид, что спит. Несколько раз являлась мысль обратиться к проводнику, но, к счастью, «святой» слез на одной из остановок, и, к моему удивлению и радости, вещи были целы.

Начинало светать, я с трепетом и волнением ждал, когда начнутся предместья Парижа. Вот уже параллельно с линией железной дороги тянется прямой лентой Сена, вот все чаще и чаще появляются большие рекламы, витрины, различные постройки... Ландшафт другой — не наш русский, с бесконечным пространством. Все распланировано: огороды, сады, парники, всюду дорожки, шоссе, обсаженные тополями или другими деревьями. Все чаще и чаще попадаются постройки каменные, непривычно, что нет деревянных. Предместья тоже не похожи на наши подмосковные дачные поселки. Это небольшие, но очень обустроенные города с асфальтовыми мостовыми, людными улицами, которые хорошо видно из окон вагона, так как наш поезд несется по высокой насыпи, поминутно переезжая мосты или попадая в туннели. Остановок поезд от самого Берлина почти не сделал ни одной, кроме Кельна да Франкфурта-на-Майне, и сейчас мы несемся через предместья, мосты и виадуки прямо в Париж, быстро приближаясь к городу.

Вот мы в Париже. Большой вокзал — старое закопченное здание. Мы тут же вошли в город, взяли «коше» [98] и поехали в отель «Селект» [99], заранее нам порекомендованный. Я был напряженно сосредоточен, я не пропускал ни одного дома, здания, проезжаемой улицы, словом, всего, что было для меня так ново и так наполняло

все мое существо. Первое, что меня поразило,— это бесконечная вереница людей, экипажей, извозчиков, омнибусов, авто, такси и пр. Ехали мы по бульвару Севастополь, который тянется от самого вокзала через весь почти Париж до Сен-Мишель. Из-за колоссального движения мы ехали очень медленно, поминутно останавливаясь, и я успел осмотреться и быстро сориентироваться во всех зданиях, примыкающих к бульвару. Вот театр Шатле, вот Нотр-Дам де Пари, башня Сен-Якоб. Переезжаем мост через Сену, направо вдали, конечно, Лувр, а там Бастилия, Сен-Мишель, пляс де ля Сорбонн и небольшой, но очень чистенький отель «Селект».

Вышел консьерж и взял наши вещи. Мы поднялись по узенькой винтовой лестнице на второй этаж и вошли в номер с широкой двухспальной кроватью, ковром во всю комнату, обоями по стенам из крупных хризантем. Чистенько и буржуазно уютно, и кто бы мог предвидеть, что ожидало этот уютный номер с кисейными занавесочками на окнах. А ожидало его вот что. Откровенно говоря, мы в Париже оказались верными патриотами своего пошехонского происхождения. Это выразилось в том, что в первые же дни, находившись достаточно по улицам Парижа, мы поздней ночью в 12 часов пришли домой и вздумали по русской привычке затеять чаепитие. Зная свои привычки, мы заранее приобрели маленькую спиртовку и расположились ее использовать. На грех в ней оказалось мало спирта, и нужно было подлить. Я, желая сэкономить время, а также применить свои познания из области физики, руководствуясь тем, что спирт на расстоянии от огня не воспламеняется, не гася огня стал подливать спирт в маленькое отверстие спиртовки, расположенное на 1–2 см от места, где вовсю полыхал огонь. Сейчас же огонь перешел на бутылку, которая была в моей руке, и беда бы все-таки могла миновать, но огонь мне так жег руки, что я невольно выронил бутылку на пол, и тут началась история. Спирт в бутылке вспыхнул, огонь пошел по стенам, легким занавескам и вырвался сквозь потрескавшиеся стекла на улицу. Жена в это время сидела в одной рубашке и расчесывала на ночь свои густые дивные волосы возле самого пожарища и уцелела каким-то чудом.

Мы оба очень растерялись. В моем воображении мигом пронесся целый ряд мыслей. Мне и Герострат, сжегший храм Весты,

представился, и то, что каков бы был я Герострат, если бы сжег не храм Весты, а весь Париж. На грех я был почти совсем в костюме Адама, и мне нечем было тушить пожар. Я где-то нашел свои штаны и опрометью побежал по коридору, надевая их и спотыкаясь. Мне очень не хотелось без них показаться на глаза уже выбежавшим из своих номеров парижанам. Впрочем, я напрасно беспокоился, потому что они-то действительно выбежали, кто в чем был. Я их всех напугал своим неистовым криком о пожаре. Они, конечно, не понимали, что такое пожар, но чувствовали, что происходит что-то очень опасное.

О пожаре они уже узнали по крикам моей жены по-французски, которая обегала все номера, нажимая кнопки всех звонков у дверей, а также по тому, что из двери нашего номера повалил дым такой, что скоро уже никто ничего не видел. И только самоотверженный хозяин гостиницы на свой страх и риск вбежал в номер и начал одеялами и подушками тушить разыгравшуюся стихию. Он, как гигантская тень, бросался из угла в угол и, к моему крайнему удивлению, стыду и позору перед парижанами, таким примитивным способом потушил пожар. Правда, надо слишком самоотверженно любить свой доходный чистенький отель, чтобы проявить такое геройство, и надо быть французским буржуа, чтобы жизнь не щадя ограждать и спасать свою собственность и уметь это делать. Я не причисляю себя ни к первой, ни ко второй категории. Это единственное, что служит мне утешением в понесенном мною афронте в первые дни пребывания моего в Париже.

Конечно, переполошившиеся французы и взволнованный хозяин признаков уважения к нам не обнаруживали, но все же нам принесли и чистую постель, и белье и уложили нас в этом обгорелом павильоне на ночь. Немудрено представить себе удивление и хохот наших друзей, уже узнавших о нашем приезде в Париж и прибывших рано утром с визитом к нам, когда мы, утомленные пережитым событием, еще почивали в этой оригинальной обстановке. Впрочем, этих гостей с особой предупредительностью проводил до нашего номера сам хозяин. Он на нас не особенно был рассержен, так как с лихвой представил нам счет страхования от пожара, нам же предложил перейти в другой номер, предупреждая, что, если мы и этот

номер собираемся сжечь, лучше оставить его отель совсем, а если нам угодно этим делом заниматься, то нельзя достойным объектом для этого считать только его одного и лучше переехать к другому соседу-владельцу не менее комфортабельного отеля.

Только не подумайте, что это был один такой случай. Нам с моей супругой, веселой и беззаботной женщиной, любившей меня и по-своему любимой мною, необычайно везло на всякие приключения в наше пребывание за границей.

На другой день мы встречались с одним художником, моим товарищем по Киевской школе, неким Говорским, который в школе подавал большие надежды, был долго за границей, но под конец заболел и исчез с горизонта. Я помню его, он всегда много смеялся над чем попало.

Мы вышли рано и сели в метро. Я первый раз в жизни увидел метро и не был знаком с правилами езды, в результате чего на одной из остановок не успел выйти. Кондуктор закрыл дверь, и я остался один: жена и товарищ выйти успели. Я не знал, что делать. Поезда из-за меня кондуктор останавливать, конечно, не стал бы, да и обратиться к нему при всем желании я не мог за полным незнанием языка. Кроме того, я не имел привычки запоминать название отеля, в котором мы остановились, и даже названия улицы не знал, и мне предстояла перспектива вместо Версаля блуждать по мировой столице до тех пор, пока я не наткнусь на свое новое гнездо. Не без досады я вспомнил о новом чистом номере вместо обгорелого накануне. К счастью, меня осенила мысль вылезти на следующей остановке и дожидаться своих. Я не ошибся. Через три-четыре поезда жена с товарищем подъехали, и мы снова направились в Версаль.

Я не сказал бы, что меня так уж поразила прославленная роскошь и великолепие Версальского дворца и его бесконечных парков с фонтанами, малыми и большими Трианонами, нескончаемыми залами, золотом и богатством. Я совершенно <...> залам, где выставлены ценности королей с 20-каратными бриллиантами, и, скажу откровенно, даже утомился. Описывать подробно Версальский дворец было бы равносильно тому, как если бы я стал рассказывать о том, что всем давно и, может быть, лучше меня известно.

Не поразила меня и плафонная и стенная живопись версальских живописцев — Ван Лоо, Буше, Фрагонара, Ланкре. Их станковые картины, которые находятся в Лувре, гораздо лучше. Эти изнеженно утонченные, пропитанные эротикой сюжеты с бесконечными Венерами, Амурами со стрелами и Психеями как-то невольно вызывали тревогу и волнение за ту беспечную, пресыщенную и ленивую, раззолоченную и разряженную жизнь красивых париков и напудренных женских лиц, маркиз и королев, которые нашли свой конец на плахе народного гнева во время Французской революции.

Меня непреоборимо тянуло в Лувр, и я спешил скорее отдать дань туристским обычаям — осмотреть все, с мыслью скорее ехать обратно в Париж, лечь спать и с раннего утра — в Лувр. Я уже знал, где Лувр, я торопил жену, и вот мы наконец на рю Риволи перед главным входом необозримого по величине, строгого по архитектуре здания стиля французского ренессанса, идем по широкой главной лестнице в Луврский музей.

Конечно, нет уголка, не завешанного и не заставленного барельефами различных эпох и стилей, статуями, капителями и т. п. Скорей, скорей внутрь, туда, где я впервые увижу тех, о которых мечтает всякий, кто вкусил искусства и кто впервые в жизни испытывает волнение при приближении к шедеврам мировой живописи. Вот Делакруа, Данте и Вергилий в ладье Харона, вот взятие Константинополя, вот лодка с погибающими людьми, вот Революция на баррикаде. Здесь же «Плот „Медузы“» предшественника Делакруа — гениального Жерико, трагически кончившего свою славную жизнь в молодых годах (он расшибся, упав с лошади на полном скаку). «Резня на Хиосе» Делакруа. Какой-то совершенно нечеловеческой силой и героизмом веет от громадных полотен гениального Делакруа, пигмеем себя чувствуешь, стоя в этом зале.

Становится страшно перед задачей, которую должен выполнить, чтобы назвать себя художником. Сколько же нужно работать, сколько же нужно знать, учить, корпеть, чтобы наконец овладеть мастерством для того, чтобы развернуть все, что есть у тебя и что является сырым материалом, который обречен на гибель и забвение, не подкрепленный мастерством. И, конечно, вот здесь, перед мировыми гигантскими полотнами, начинаешь понимать, что одной

жизни слишком недостаточно, чтобы дать миру все, что клокочет внутри. Одну жизнь в сто лет нужно для изучения, а другую в сто лет — для творчества.

Вот Давид: «Смерть Марата», «Мадам Рекамье», «Коронование Наполеона»,— вещь, сделанная по заказу правительства Наполеона, перед которой Наполеон, войдя в мастерскую Давида, торжественно снял шляпу и сказал: «Хорошо, Давид!» Мне она не очень понравилась. Не отрицая ее исторического значения и тщательной проработки, я нахожу, что она сухо написана и не дает того давидовского мастерства, которое есть в «Мадам Рекамье», «Клятве Горациев», «Смерти Марата», написанных с изумительным вкусом. И первый раз в жизни я осознал силу спокойных гамм, которые нисколько не убивали и не умаляли значение и действие колорита Давида. «Смерть Марата» написана легко, очень приятно. Трагический сюжет и страшное выражение удаляющейся фигуры Шарлотты Корде, бросившей нож на пол, не разрушают и не опошляют холста — так, как у нашего Репина на картине убиения сына Иоанном Грозным.

Я не историк и не искусствовед, чтобы рассказать все исторически последовательно. Нет, я этим даром не обладаю, но я просто расскажу то, что прошло через мою память и произвело наиболее сильное впечатление. Вот длинный коридор: «Парнас» Мантеньи, «Распятие» Эль Греко, ряд портретов смешанных школ... «Клятва Горациев» Давида. Что это за шедевр академического искусства! По простоте и совершенству нет равной. Как будто дело не в цвете, не в красках, не в раскраске, а в той тонкости совершенного вкуса, с которым написана эта вещь.

Курбе, более плотного, вещного реалиста трудно сравнить с чем-либо, виденным до сих пор. «Похороны в Орнане» более суровые по той реальности, с которой передано настроение драмы в нормадско-французской деревне с ее бедно одетыми, мрачными, трагичными фигурами. Мне даже показалось, с какой-то затаенной мыслью-местью по адресу незримого виновника бедствия людей и предвечных несчастий. Вечное страданье и месть.

Делакруа — другое: это львиное чувство цвета, это сама живопись, канонада форм, движения и героического неисчерпаемого со-

держания. Какая-то фламандская хватка! Но «Лодка смерти», лейтмотив «Плота „Медузы"» Жерико, превосходная живопись, море неповторимое, вот поистине романтический фон — оно густо-зеленое, как кость, и в то же время прозрачное, эта тяжелая поднятая из глубин моря вода, которая выворачивает вселенную. Энгр. Почему-то запомнилась «Девушка с кувшином»: сухо, академично, скучно, несмотря на идеальный рисунок. Тонкий Доре в стиле мастеров Ренессанса со страстностью гармонии.

Я прямо перейду к итальянцам и прямо к Моне Лизе, в ту пору украденной [100], и ту, что я видел, выдавали за найденную, но многие сомневались. Я же лично не сомневался. Это шедевр портрета женщины. Ее фигура занимает почти всю площадь холста. Голова почти упирается в верхнюю часть рамы. Произведение еще до сих пор очень сильно впечатляет. Эта легендарная улыбка есть не легенда, а величайшее достижение художника. В ней скрыта душа этой некрасивой, но преисполненной ума и гордости женщины. Да, я ее ощущаю. Я готов превратиться в обывателя, неискушенного зрителя, даже, может быть, в профана и согласиться, что это живое лицо вас гипнотизирует, не спуская с вас глаз, в какую бы сторону вы ни отошли. Нет, Мона Лиза Леонардо будет жить долго — вечно. Живописные качества ее на высоте. Она взята контражур, и в этом эффектном освещении дает всю силу зеленоватого бархата. Как ни странно и ни обидно на столь ничтожном клочке воспоминаний остановиться на таком мировом сокровище искусства, но уж придется это сделать. В противном случае нужно будет писать не краткую автобиографию, а сочинение в несколько томов, тем более после Эрмитажа, где Рембрандт, где великолепные голландцы, барбизонцы, чудесно представленный французский отдел...

Я бы не сказал, что Пуссен, Рубенс — после музеев Щукина и Морозова, но «Пикник» Моне, «Кафе» Мане, но Клод Лоррен, Меньер, Верне, Т. Руссо, Коро, Милле! Импрессионисты Дега, Ренуар, Сислей, Писсарро, новейшие школы. В частных собраниях Воллара [101], Бернхейма [102], консула норвежского [103] свыше шестидесяти вещей Сезанна, и Люксембург [104] в целом не произвел на меня впечатления, это эклектизм современных направлений

и вкусов, начиная с Бугеро и кончая Со<ндменером> — немецким маньеристом.

Я также не пишу ничего об отделах скульптуры в Лувре — от древне-архаической и кончая Кановой и современной — в Люксембурге, ибо не считаю себя вправе браться за не свой предмет. Скажу только, что размеры и того и другого грандиозны. По поводу последнего выскажусь прямо отрицательно: в нем дух времени и современная дешевка вкуса ярко выражены.

Салон [105]. До этого я был на вернисаже. Боже, сколько людей, экипажей, озабоченных лиц, как будто не побывать на сем торжественном дне какое-то преступление! Да что там! Я сам счел нужным нанять парное коше. Но, о ужас, до чего же эти двадцать тысяч французов, смокингов, предобеденных туалетов безразлично шествуют по залам, обращая внимание только на вещи, накануне отмеченные прессой. Да черт, может быть, действительно, не быть на вернисаже считается дурным тоном. Ну что же, это все же лучше, чем вообще не интересоваться искусством и не отметить своим присутствием столь знаменательный день, как открытие Осеннего салона с его двадцатью тысячами посетителей в день вернисажа.

Салон д'Отон [106] в целом произвел на меня отрицательное впечатление: до 5000 полотен среднего качества, собранных со всего света, всевозможных направлений, на фоне которых зал левых выгодно выделялся своей новой формацией. Под внешней оболочкой левизны кроется несомненно большая культура. Там были представлены работы Глеза, Метценже, Леже, Дерена, Фоконье, Ван Донгена и, ей-богу, не помню, был ли Пикассо. Из скульптуры — Майоль, Бурдель и наш русский, в то время начинающий Архипенко, представивший сидящую на полу женщину в стиле египетских терракот [107]. На его домогательство узнать мое мнение я ему ответил, что это не новизна формы, а всего лишь подражание Египту — вещь неплохая, конечно!

Странно, но мне казалось, что в зале левых должно происходить нечто невообразимое в смысле скопления публики, столь густо набившей 20-й зал, в смысле споров и даже скандалов, как это бывает у нас на выставках в Москве, где присутствуют левые. Но увы,

в зале левых почти отсутствует публика, и только несколько пар тихо, без скандалов и даже без особой страсти обсуждают как будто бы давно знакомое, а может быть, частью уже забытое, не успевшее расцвести растение. А между тем, там встречались неплохие вещи. Доминантным направлением был кубистический портрет Глеза, прекрасный натюрморт Дерена, романтический пейзаж Фоконье, «Курильщики» Леже и др. Классики экспрессионизма Сезанн, Ван Гог, Мане, Гоген, Ренуар отсутствовали. Их можно было видеть только в частных галереях, остальные же 90 % выставки, как я уже сказал, состояли из самых смешанных направлений. Здесь были и эпигоны импрессионизма, и подражатели старых школ, прерафаэлитов и Россетти и <...> и маньеризм и пр., пр. Более всего публика останавливала свое внимание у работ махрово-натуралистического направления.

Париж, колыбель всего мира, здесь живет и работает 5000 художников, но зрители и публика Парижа — это косность и пошлость, превосходящая московского зрителя. Да, у меня сложилось такое впечатление по разговорам и встречам со знакомыми, которых у меня в Париже оказалось хоть отбавляй, по парижским театрам. Наконец, вопросы на том же вернисаже. Ох, эти вопросы! Например: «разве человек состоит из кубов?», или «разве портрет может быть кубистический?», или «этот художник, наверное, сумасшедший или опиоман, что ему вся природа стала казаться в кубах». Такие вопросы задают солидные люди, эти же вопросы способна задать любая горничная или же просто девица с улицы, в них нет ни пытливости, ни просто честного желания уяснить себе причину, почему на самом деле серьезные люди проповедуют методы, и в чем суть и смысл? А вот в чем: настоящий подлинный живописец еще издавна, еще у греков наблюдал четкость, определенность, лаконичность формы, позволяющей характеризовать форму как геометрическую. А потому не закономерно ли желание художника, или целого ряда художников, или целой школы произвести опыт дробления холста на мелкие кубистические формы, придать холсту новое колебание, новое ощущение поверхности? И результаты налицо. Конечно, эта концепция дает зрителю совершенно новый окуляр, совершенно новые живописные эмоции и переживания.

В Париже принято устраивать у кого-либо один из дней в неделю. У меня был четверг. В эти дни приходила масса людей, каждый приводил с собой какого-то нового знакомого из парижан. У меня бывали почти все художники из левого зала. Был Воллар, написавший о Сезанне, Бернар, написавший о нем же [108], Пеллерен, Поль Фор [109], датский скульптор Вилли Вульф, Зика Арвид, Браниковский (польский писатель). Конечно, все русские, жившие в то время в Париже: А. Толстой, Волошин, Брюсов, Бальмонт, Кругликова. Иногда стены моих двух обширных номеров, которые мы с женой снимали теперь в отеле «Медикаль» — такое странное название носил отель, построенный одним доктором, по последнему слову техники и гигиены. В нем были залы для гимнастических упражнений: там я тренировался по боксу. В нем была площадка для тенниса, я играл в теннис с хорошими французскими теннисистами. В нем были души, бани турецкие, в которых был массажист — евнух из Константинополя, но к этому евнуху никто из женщин не решался приходить на массаж. Однажды Мария Петровна влетает в номер почти полураздетая с ужасом на лице. «Что с тобой?» — спрашиваю. Оказывается, этот евнух прямо насильно заставлял ее пользоваться его массажем, ибо ему грозила опасность быть лишенным места за ненадобностью. Но в общем жить было хорошо.

В этом отеле мы также не миновали Пошехонии [110]. Как-то раз на мою жену Марию Петровну свалился шкаф с одеждой, и она очутилась накрытой этим шкафом. Я от ужаса не решался открыть рот и спросить, жива ли она. А она от страха тоже не подавала голоса, пока на грохот не сбежались соседи. А однажды раздался невероятный шум по всему отелю, как будто рушились стены. Все выбежали к лестнице, и, о ужас, наверх ползет лифт, зацепившийся за что-то каким-то предметом, а в нем мечется в агонии какая-то женщина. В это время раздался крик кого-то из наших знакомых: «Мадам Лентулов». Я был уверен, что это Мария Петровна, которая только что вышла и должна была обратно ехать на лифте. Меня охватил ужас, а тем временем моя супруга преспокойно ползет по лестнице, жива и здорова. Действительно, русских милует Бог — стоят без голов.

Четверги в конце концов стали мне надоедать. Парижане всегда приходили в цилиндрах и во фраках. Я стал манкировать этими

четвергами: или опаздывать сам, или принимала одна Марья Петровна. В конечном счете я их ликвидировал совсем. Работал я в кружке Фоконье, Глеза, Леже и Метценже, в мастерской Фоконье. Само собой разумеется, я не мог отказать себе работать в плане кубизации видимого, но это отнюдь не походило на французов, наоборот, французы даже высмеивали меня, называя «кубистом а ля рюсс». Но Фоконье мне сказал: «Ничего, не смущайтесь, это лучше, чем многое, что делают французы». Его слова меня приободрили на дальнейшую работу, и я считаю, что этот сезон в Париже я работал под руководством Фоконье.

Я написал кубофутуристический автопортрет с женой и антиквите [111] — вещь, навеянная греко-итальянской скульптурой. Все эти вещи были выставлены на выставке 1911 года, той самой, на которой П. П. Кончаловский принял мою вещь за вещь Леже. [112] На этой же выставке мною был сорганизован отдел французов, которые не с охотой давали вещи в Россию, но все же мне удалось уговорить и набрать очень много, так что выставка 1911 года главным образом прошла за счет французов.

Жизнь самого Парижа своеобразна, очаровательна, интернациональна и полна исторического содержания. Парижская богема. Мы ходили по вечерам в кафе на Монмартре, где, подвыпив изрядно в честь нас, кто-то из соседей запел русский гимн на ломаном русском языке, и, к нашему удивлению, весь зал как один встал и стал ломать русский язык как попало и петь «Буже сира крани» [113]. Гомерический хохот, который нас охватил, был прекращен немедленно соседями. Так французы бережно относились к союзу с Александром III, коему посвящен один из лучших мостов в Париже на пляс де ля Конкорд. Кажется, и по сие время оставлено это позорное для русского сознания название столь великолепного сооружения.

В «Клозери де Лила» [114] мы встречали Новый год. Это кафе еженедельно по вторникам посещается исключительно художниками и поэтами. Не раз происходили стычки разных национальностей. Например, однажды несколько испанцев, повздорив из-за бильярда и одним взмахом сразив моего постоянного спутника скульптора Архипенко ударом кулака наземь, вышли из кафе и буквально оцепили его, ожидая с нашей стороны нападения, и оно, конечно, не миновало

бы, если бы не догадливый хозяин, который запер на ключ двери и не выпускал никого из кафе, пока испанцы не отступили.

Любопытен обычай парижских студентов в ночь на Новый год ходить с оркестром по всем улицам и дворам. Естественно, мы следовали за ними также до утра, пока рестораны и кафе снова не открывали своих аппетитных дверей для продолжения веселья. В кафе на Монмартре привлекал внимание один из знаменитых гитаристов — старик, который, по-моему, плохо играл на гитаре. Возвращаясь однажды с попойки, устроенной парижской и русской богемой, беднотой где-то на окраине Парижа, рю дез Артист, на площади Льва в 4–5 часов ночи я встретил человека с поднятым воротником и шарфом на шее, словом, по всем описаниям апаша [115]. И действительно, сей апаш начал делать какие-то движения, придающие ему внушительный вид бандита. Я, не растерявшись, быстро поднял свой воротник и принялся усиленно делать движения правой рукой в кармане, что, по-видимому, повлияло на моего свирепого встречного: он быстро прошел мимо, я же, расхрабрившись окончательно, пустил ему вслед: «Ву зет тре гушон» [116] — (я уже почти овладел в то время языком). Но, кажется, довольно о Париже, а иначе у меня не хватит писательского таланта продолжать затеянную мной сложную работу.

В одно прекрасное утро в Париже неожиданно выпал снег. Мы ехали на вокзал, чтобы отправиться в Италию. Путешествие до Милана было прекрасно. Грандиозный Сен-Готардский туннель в 20 км, памятник перехода через Альпы, напоминает «Чертов мост» Сурикова [117]. Тень великого полководца невольно всплыла в воображении. Красиво шел поезд по берегам озера четырех кантонов. Лаго-Маджоре. Вот Милан.

Проезжая с вокзала мимо памятника Леонардо [118], я был опечален его видом — и место не центральное, и фон скучного забора не соответствует величию гения. Погода таки была отвратительная, как и в Париже. Вот знаменитый собор, весь кружевной. Я не в восторге. Гораздо строже и гармоничнее, не в пример фасаду, он внутри. Снаружи чем-то повеяло от особняка купца Морозова на Остоженке. Немедленно я понесся в капеллу монастыря [119], который, кстати сказать, никто не знает из местных жителей. Ведь всё

же у нас в Москве все знают, где Третьяковская галерея. «Тайная вечеря» — что это за чудо дивных пропорций, четких, нечеловеческих, как мрамор античных форм, лиц, одежд, складок, плоскостей, фона, стола — какое изумительное построение цветовых гамм по непринужденности, по смелости, по невероятной непохожести на все, что до сего было видимо глазом. Эти строгие линии лиц и профилей, эта законченная красота движений и ритмов. Да, это поистине гениально. Да, это может повлечь за собой мысль о кубизации вещей для того, чтобы найти форму, которая второй раз дала человечеству подобное явление, как «Тайная вечеря» Леонардо. Я не подберу слов, чтобы, не преувеличивая, точно определить, что именно в ней?! Менее всего религиозной, но в то же время, уж если на то пошло, божественной красоты. Это изысканно, аристократично, это совершенство вкуса, понимания и ума. Все попытки мастеров, бравших эту тему, не достигают ее. (Какая нарочито раскрашенная, академически-скучная олеография нашего Иванова «Явление Христа народу»!) Густой цвет темного кобальта со звездами, изображающий небосвод, над картиной дает незабываемый эффект, который не встретишь в жизни никогда, раз уже выйдешь отсюда и не вернешься больше.

Да, я еще раз подтверждаю свою мысль о кубизации вещей. Это мое настроение, конечно, обязано отчасти моему сильному увлечению кубизмом. Тогда я написал ряд работ, из них «Семейный автопортрет» [120] вполне убеждает меня в правильности моей мысли. В нем, как мне кажется, удалось решить эту задачу. Посмотрите на эти геометрические кубы, углы, призмы и треугольники, гармонично расположенные в связи с цветовым равновесием,— неужели требуется доказывать, что это дает новое ощущение поверхности, что это по-новому заставляет воспринимать форму и что из этого может родиться новое гениальное произведение?

Пусть не удивляет вас, что, глядя на «Вечерю» Леонардо, я испытываю это ощущение. Я радовался, и слезы восторга душили меня от полного сознания, что сила впечатления этой вещи обязана на 50 % ее кубистическому состоянию, ее рельефу, с каким она выпирает из плоскости стены. Я верю в большое будущее этого течения и придаю ему большое значение. Если принять во внимание

связь кубистических форм с подлинным реальным ощущением, т. е. не кубизм ради кубизма, а раскубление формы и плоскости, вызываемой действительными наблюдениями и вытекаемой логически верно, тогда картина становится ясной, не требующей доказательств. Жаль, что художники этот метод применяют произвольно, не вполне осознавая сущность его и тем самым внося путаницу, неясность задачи и, конечно, сбивая эту линию искусства на линию эпатирующего разлада художника со зрителем,— типичная черта левачей, которыми всякая новая идея в искусстве неизбежно сопровождается.

Оставшиеся три месяца путешествия провожу в Италии, после которой вернусь в Москву и буду усердно заниматься разрешением всех проблем и назревших вопросов в искусстве, почерпнутых мною за границей.

Далее я еду во Флоренцию. Сам город поразил меня своею сохранностью. Почти нет зданий, не переносящих вас на четыре века назад во Флоренцию эпохи Ренессанса с ее узкими улицами, и едва ли не на каждой из них палаццо: вот палаццо Строцци, палаццо дела Синьория, вот площадь с собором, по преданию, достроенным по проекту великого Джотто. Вот баптистерий с величественными литыми вратами работы Гиберти. Палаццо Веккьо, перед которым под навесом собраны и расставлены скульптуры великих мастеров, из коих особенно впечатляет «Давид с головой Голиафа» Бенвенуто Челлини.

Удивительное своеобразное феодальное мрачное здание палаццо Веккьо, внутри которого росписи Беноццо Гоццоли и Вазари. Все дышит далеким прошлым со всей суровостью и произволом властителей Медичи, постоянными войнами и борьбой за власть с папами и пр., и пр. На фреске очаровательного Беноццо изображен Лоренцо Великолепный, едущий на роскошно убранном коне на охоте. Бесконечным кольцом на фреске изображена его свита, в числе которой художник изобразил сам себя. В музее Академии под специально устроенным куполом стоит «Давид» Микеланджело с поджатым торсом и большой головой, изображающий Давида-юношу.

В галерее — незабываемое впечатление от Фра Беато Анжелико. Его миниатюры — шедевры, чудеса искусства, в стиле романтики. Во Флоренции очень хочется ходить по городу, по улицам, по

окрестностям. Этот переход от палаццо Веккьо в галерею Уффици, который ведет по каким-то зданиям и коридорам, выходя на мост Уффици, справа и слева которого построены «вахты» с продажей всего, чего угодно, начиная от пуговиц и кончая фруктами. Мыс этот изображен Каналетто.

Я не могу начать описание этих двух галерей — Уффици и Питти, иначе цель моя — написание моих воспоминаний и автобиографии превратится в историю искусства. Ограничусь лишь восторгами и изумлением перед всем, что видено мною и что меня так захватило. Вот жилище-музей Микеланджело, сохранивший обстановку, среди которой жил, творил и страдал великий аскет и умер здесь в преклонном возрасте, совершенно одряхлевшим старцем. Как это все волнующе прекрасно! Как это богато воспоминаниями и своей великой историей. Совсем около вокзала стоит на площади капелла Мария Маджоре, где великолепные фрески Мазаччо и Гирландайо, работавших в 1440-х годах.

Дальше вокзал, и поезд покатил нас в город Ромула и Рема — Рим, отец городов Европы. Вот уже поезд идет по склонам Ломбардии, вдали видны здания и на горизонте — ярко освещенная палящим солнцем полоска моря, к которой простирается знаменитая Аппиева дорога со своими катакомбами и руинами древнейшего виадука водопровода. Параллельно нашему поезду тянется гладкое шоссе, по которому то и знай встречаются дилижансы и отдельные экипажи и арбы. Все это залито южным итальянским солнцем и палящими лучами, хотя я не чувствовал духоты. Так смотрел из вагона поезда восхищенными глазами с упоительными мыслями о древнем Риме и холме Палатин, Форуме и обо всем, что предстояло мне видеть.

Мы остановились в гостинице на площади Льва, совсем уж к вечеру. Но, бросив все, побежали в город. К этому времени и моя супруга Мария Петровна привыкла, не развязывая чемоданов, бежать со мной, так же, как я, не узнав даже названия отеля. Мы рассчитывали, что Рим не так велик, как Париж, и что, конечно, найдем. Впрочем, даже и не рассчитывали, а просто пошли. Шли, шли, стало темно. Видим только силуэты. По освещению напоминают этюды Щедрина. Вон вдали крыша собора Петра. Вот площадь Вик-

тора Эммануила с нелепым сооружением памятника императору[121]. Я как-то приуныл несколько.

Возвращаясь обратно, мы, как ни крутились, никак не могли найти свой отель. Пришлось обратиться к прохожим и буквально спрашивать, не знаете ли вы, где мы остановились? Увы, итальянским языком не владели ни я, ни Мария Петровна. Я старался прибегнуть к вспоминанию латинского языка, который я когда-то изучал. Но нас никто не понимал. Наконец мы вспомнили о монументе невдалеке от нашего отеля, где у подножия изображён лев. Остановив одного синьора в цилиндре, мы долго всякими способами старались ему объяснить, что нам от него нужно. Я даже старался изобразить льва, кажется, захрипел по-львиному, и пальцами изображал когти. Растерявшись изрядно, итальянец каким-то чудом понял, хлопнув себя по лбу, и подвел нас к этому тигру. А напротив стоит целехонек наш отель. Я не знал, как его отблагодарить, и решил что-то сказать по-итальянски и брякнул «кванта коста»[122]. Итальянец страшно рассвирепел и быстро пошел обратно, хотя до этого охотно с нами жестикулировал и, по-видимому, готов был и на другой день жестикулировать. Тогда я вдогонку стал ему кричать: «Пардон, же не парль па итальяно»[123]. Он меня понял и, о глупость, оказалось, что он великолепно говорит по-французски.

На другой день спозаранку под палящими лучами солнца мы отправились в Ватикан. Первое — это Сикстинская капелла. Боже, что за титаническое произведение гения человека! Оно настолько подавляет, изничтожает всякое нелепое мнение о том, что же такое я, что же такое эти крохоборы от импрессионизма, мы все, современные художники. Почему же наше племя так измельчало! Я говорю о плафоне, об аде, о создании великого Микеланджело, об этой мятежной душе, об этом суровом человеке, не допускавшем во время процесса работы даже самого папу Льва!.. И когда один из приближенных папы позволил себе сделать замечание, что эта живопись пригодна для бани или таверны, Микеланджело изобразил его за это сидящим в аду. Но когда приближенный кардинал на него пожаловался, папа ему ответил, что, если бы этот человек тебя изобразил в чистилище, я бы еще мог что-то предпринять, но он изобразил тебя в аду — здесь я бессилен, и этот миссионер удалился.

Четкость рисунка и определенность античных форм Микеланджело меня снова убеждают в мысли, что Микеланджело, как и Леонардо, искали построения плоскостей и их геометризации, что и дает мне право окончательно верить в справедливость кубистичности явлений и новых форм и проблем нового искусства, долженствующего дать миру второе Возрождение. Я не ставлю живопись Микеланджело так же высоко, как форму, он же ведь еще больший гигант в скульптуре, он же сам, берясь за эту работу, не раз делал оговорку, что берется не за свое дело. Но до чего же оказалось и это его дело! Нет, скорее, скорее в Москву, за серьезную работу, за поиски новых композиционных идей, за новое острое, сильное ощущение поверхности холста.

Отброшу несколько назад свои впечатления о путешествии и перейду к разбору своих работ, сделанных мною по приезде из-за границы и выставленных на выставке в сезон 1912–1913 годов.

Первое, что объявляю: протест против слепорожденных наших критиков, упрекавших меня во французистости. Я, конечно, не отрицаю высоту французского искусства, я люблю и признаю гениального Сезанна, ярко выраженного Матисса и глубочайшего художника реализма Ван Гога, но что же у меня от них в прямом смысле? Вот «12 год» [124] — раскубленный холст, расположен таким образом, чтобы в простых, схематических формах изложить всю эпопею Отечественной войны. Вот кусок пожара Москвы, вот в углу мародеры, громящие лавки, вот, наконец, силуэт Наполеона, Александр, голова полководца. Разве это не непосредственное и честное желание, навеянное великими мастерами, мною уже описанными? Разве это не начало нового пути к созданию новой формации произведения искусства? И если эта линия прервана, то я верю, что она восстановится и приведет искусство к цели.

Вот «Балет», в композиционно построенных плоскостях, почти закрывающих собой фигуры Гельцер и Тихомирова, расположенных в центре картины, изображенных в разных позах и движениях партии кордебалета, освещенных сверху феерическим светом [125]. По динамичности и выпуклости эта вещь дает мне право считать, что проблема, мною поставленная, в значительной степени разрешена. Кстати, мои сотоварищи утверждают, что эти вещи меня вы-

бивают из общего плана «Бубнового валета». Я целиком разделяю этот упрек и ставлю в вину моим товарищам излишнюю статику вещи и ограниченность содержания, но ведь «Бубновый валет» не есть каста двух-трех мастеров или гегемония какого-либо одного мастера, скажем, Сезанна или Кончаловского, а школа «Бубновый валет» как понятие, конечно, значительно шире.

А вот психологический портрет, изображающий мою супругу, все окружающие плоскости записаны эпизодами из ее жизни [126]. В красочном отношении она решена в светлых гаммах юга, излюбленного местопребывания Марии Петровны. Этот принцип решения уже переходит за грань кубистического решения, он определяется как кубофутуристический метод.

Необходимо напомнить, что в это время в моде были публичные диспуты, устраиваемые «Бубновым валетом» в Политехнической аудитории, которые собирали массу публики. Одни шли послушать, другие — предвкушая скандальчик, но шли многие, так что у подъезда дежурило много блюстителей порядка, иногда даже конные. На диспутах выступали художники, писатели, поэты и простые граждане.

Диспуты эти действительно проходили страстно и нередко буйно. Один из студентов с места заявил, что он добровольно сядет в тюрьму на две недели, если художнику Лентулову удастся объяснить, что изображено на картине «Отечественная война». Я принял вызов и на другой день явился на выставку. Публики собралось битком, но вызывавший студент не явился. Суд состоялся без него. Я указал контуры фигур Наполеона, Александра и прочее. Словом, решили, что все в порядке, и студент этот осужден на указанные ему две недели.

Тогда же состоялся суд над Балашовым, прорезавшим знаменитую картину Репина «Иван Грозный» [127]. Докладчиком был поэт Макс Волошин, большой эрудит и безусловно очень образованный человек [128]. Он пытался оправдать Балашова (правда, в своем выступлении председательствующий П. П. Кончаловский предупредил публику, что художники «Бубнового валета» не разделяют точку зрения докладчика), указывая на то, что картина, рассчитанная как сильнодействующее средство, как изображение потока крови, рав-

няется зрелищу, подобно трюкам Гиньоля (в парижском театре ужасов), и не могла не потрясти психику неуравновешенного субъекта, в результате чего и случилось это происшествие. В конце доклада Волошин заявил, что он не видит состава преступления и предлагает аудитории оправдать Балашова. Неожиданно обнаружилось, что на диспуте присутствовал сам Репин, который с места попросил себе слова и начал говорить что-то несвязное, восклицая, что мы здесь, русские люди, терпим нашествие — безусловно, под влиянием евреев [129]. Его выступление носило погромный характер.

Этот период состояния искусства можно определить как период борьбы двух мировоззрений. Одно стремилось неудержимо, без программы или какой-либо объединяющей идеи эпатировать все, что признавалось обществом как священная незыблемая истина. Другое консервативно-обозленно защищало свои пошатнувшиеся позиции, что очень типично определяет расшатанную почву дореволюционного интеллигентствующего буржуа.

Я, хотя и был в самом котловане этого движения, но в душе не был приверженцем похождений Бурлюков и хождений по улицам с раскрашенными физиономиями Ларионова и компании [130], а нередко и мордобитиями или, во всяком случае, ломанием мебели, потому что я поглощен был искусством и в душе питал честные намерения добиться идеала, которому я посвятил свою жизнь. А по приезде из-за границы все, что происходило под знаком Бурлюков и Ларионова, уж очень все казалось по-российски, и, конечно, меня, как профессионала, до глубины души коробило и бросало не очень приятную тень на группу серьезно работавших Кончаловского, Куприна, меня, Машкова, Фалька, Рождественского и др. В этом было что-то от улицы, от кафе филистерского пошиба, молодых людей, оторвавшихся от сложной и серьезной работы, которая им оказалась не по плечу. Это особенно стало ясным именно теперь, спустя почти три десятилетия. Скажите, где эти шумливые Бурлюки, что стало с Ларионовым, а они были не одни, за ними шли сотни молодежи, также раньше времени побросавшей свое оружие.

Возвращаясь к продолжению рассказа о путешествии, я опишу вкратце картину поездки в Неаполь, приближаясь к которому я никак не мог поверить, что эти две маленькие сопки есть огне-

дышащий Везувий. В Неаполе я мало ходил в музеи — всего один раз. Он беден по сравнению с прежде виденными музеями, и я прожил две недели больше отдыхая, чем в эмпиреях, если можно так выразиться, ничегонеделания, но уличные певцы меня занимали. Они пели итальянские излюбленные песни,— то, что певал в свое время Карузо. Они пели не хуже, а иногда и получше любого нашего оперного премьера, а потом снимали шляпы и просили «уно сольдо» [131]. Я ходил за ними по дворам и поистине наслаждался. Перед гостиницей играли уличные скрипачи, иногда 2–3 скрипки с виолончелью — целые маленькие оркестры.

Мы ездили в Геркуланум, в Помпею, смотрели раскопки. Вот берег Сорренто. Какие чудесные вещи Щедрина [132]! Поездка на Капри чуть не кончилась катастрофой. Мы вздумали на маленьких шлюпках побывать в знаменитом Голубом гроте, но на обратном пути нас застал шторм, который, как гигантский насос, всасывал лодки в отверстие грота. И когда пришла очередь нашей шлюпки, напором воды нас притиснуло к верхней части входа, и наша шлюпка разлетелась пополам. Погрузившуюся в воду Марию Петровну ловко вытащили матросы. Я же доплыл во всем одеянии благополучно до берега. Утром — я проснулся рано от пения птиц — моим глазам представилась райская картина лимонного и мандаринового сада, примыкающего к террасе нашего номера в чудной маленькой гостинице, залитого совершенно багряно-золотыми лучами солнца. Воздух Средиземного моря, мягко ласкающего своими тихими волнами подножие отвесного берега, опьянял.

После вкусного обеда с пресловутыми макаронами мы отправились на поиски кафе, в котором А. М. Горький описал поэму тарантеллы [133]. После долгих поисков, наконец, мы нашли убогий навес, под которым продавец вина предложил что-нибудь выпить, обещая показать танец тарантеллы. Выходит с тамбурином в руках пожилая некрасивая женщина. На мой вопрос, а где же та самая танцовщица, которую А. М. описал,— мне заявили, что это та самая и есть. Я был озадачен, но, когда на фоне темнеющего заката (как именно описано у Горького) под звуки скрипки эта женщина стала танцевать, я был поражен картиной, которая менялась по мере ее движения. Тут я понял настроение Горького, когда он писал эту

поэму, и готов был возопить, как царь Ирод: «Еще, еще танцуй для меня, Саломея, я дам тебе, что ты захочешь, хотя бы ты второй раз попросишь... голову Иоканаана[134]». Но дело кончилось всего двумя лирами.

По дороге в Венецию из окна вагона открывалась чудная панорама на ломбардскую низменность, вдали которой прекрасным силуэтом на фоне заката рисовалась Падуя. В Венеции при ослепительном солнце на ослепительной пьяцце Сан-Марко расхаживали стаи белых голубей, откормленных просом, которое тут же бойко продается стаканами по два сольдо за стакан. Эти голуби при звоне башенных часов взлетают и сейчас же слетаются обратно. Нельзя не изумляться смелости или наивности замысла мавританского здания Палаццо дожей, поставленного верхом вниз. Внутри здания ослепительные роскошные росписи Веронезе, Тинторетто, Пальма Веккьо. Оно сохранило свое состояние в неприкосновенности. Вот стена Тинторетто, изображающая Совет пятисот, посвященная залу заседаний пятисот. Она почернела, и судить о ней трудно. История говорит, что Тинторетто писал эту вещь за гроши, с погонного метра. Плафон Веронезе еще сохранил свежесть красок. Дворец, хотя не в запущенном состоянии,— он поддерживается на средства, собираемые с бесконечной продажи билетов, куда бы вы ни зашли вообще и в Венеции в особенности,— но все же время наложило свой след и копоть помогла ему. Конечно, вероятно, я, как и все, восторгался дивными дворцами мавританской архитектуры.

Через широкий канал Гранде, шириной с добрую Неву, раскинулся Понте Риальто. Красивейшее зрелище. Тысячи гондол и других судов снуют, перенося в эпоху богатой своей торговлей Венецианской республики. В Академии[135] — это Мекка венецианской живописи — вы исчерпывающе знакомитесь с величайшими живописцами всего человечества, где вы перед собой видите всю мощь и очарование тицианской живописи. Его Данаи, Венеры, Богоматери на глубоком синем фоне небес написаны как бы только что. Как будто вас не разделяют четыре века. Но как же стыдно и больно становится за нашу затхлую серятину, называемую живописью! <...> вышедших правоверных последователей и подражателей Репина и Серова.

Веронезе — дерзновеннейший из дерзновенных мастеров, который распоряжается палитрой, как никому из современных художников не снилось. Вся школа венецианцев дышит полнотой цветовых явлений и опьяняет живописным размахом. Джорджоне, предшественник и учитель Тициана, со своими мягкими теплыми гаммами, как вечернее небо. Как логично и последовательно мастера XV–XVI веков несли традиции своих предшественников, не боясь чуть ли не подражания. В самом деле, ведь где-то Джорджоне почти невозможно отличить от Тициана, а Тициана от своего учителя. Как это верно, мудро и необходимо большому искусству и как поверхностно скороспело современные художники меняют своих учителей, увлекаясь незатейливой новинкой.

Джентиле Беллини, Джованни Беллини — все так ярко! Какая острая и самобытная вещь «Утро двух итальянок» [136], «Похороны Св. Иеронима» Карпаччо, этого своеобразного по колориту теплых вечерних тонов художника. «Проповедь Августина» на фоне большого города, изумительные портреты Тинторетто. Перед вами ряд дожей в малиновых бархатных мантиях с суровыми величественными лицами. Душа моя преисполнена величия и гордости за все то, что видано мною, за те чудеса искусства, которые я видел, начиная от Парижа и кончая Венецией. Дальше предстоит поездка в Падую, в капеллу дель Арена, а пока опишу несколько впечатлений и прогулок по Венеции.

Нам хотелось прокатиться на тот берег лагуны, где стоит монастырь Св. Георгия [137]. Мы садимся в гондолу, предупрежденные, что гондольеры все как один, куда бы вы ни захотели ехать, считают долгом непременно завезти вас на фабрику венецианского стекла. Мне же до черта не хотелось ехать на эту фабрику, о чем я предупредил гондольера. Но увы, я уж вижу, что он едет не туда, и так и привез нас все-таки на фабрику. Тогда я тоже разупрямился и не вылез из гондолы, чем, очевидно, нанес и материальный, и моральный ущерб сему упрямому гондоловожатому. Он с досадой повернул обратно и повез не к Георгию, а назад в Пьяцетту, где мы сели. Самолюбие и гордость мои разыгрались до предела. Я чувствовал, что сей гондольер считает нас не лучшими из путешественников, т. е. англичан или американцев, которые не могли бы не оказать восхи-

щения знаменитому стеклу. Но я, по правде говоря, к тому же видеть не могу подобного рода редкости и не привез с собой в Москву ни одной из этих пошлейших реликвий вроде Сан-Марко в сталактитовой скале и пр. мерзопакостей.

Выходя из гондолы, я не знал, чем бы изничтожить сего зарвавшегося мавра, и на скорую руку единственно мелькнула мысль попробовать пройти, не платя ему за проезд, т. к. он не выполнил нашего уговора. Но тут же вышел неожиданный камуфлет: сей мавр, сложив на груди довольно могучие руки, преграждая мне дорогу, заявляет по-французски: «Жё сюи венециано» [138]. Гордость и моя патриотическая спесь разыгрались до пределов. Тогда я тоже, сложив не менее могучие руки, довольно изрядно оттолкнув заградителя, к стыду своему, не знаю почему, отрекаюсь от своего отечества и заявляю: «Жё сюи англе» [139]. Эффект был неожиданным. Гондоловожатый вдруг, правда, деланно, но все же снимает свою широкую шляпу, размахнув ею широко. Тогда я, приняв позу лорда, бросаю ему лиру в эту шляпу, но кажется она в шляпу не попала, а покатилась по площади. До чего сильно развито раболепство мавров перед золотосумами-лордами.

Поездка в Падую. Вот уж поистине город, целиком оставшийся, как после раскопов. Уклад жизни, внешний облик улиц и дома, покрытые черепицей,— все целиком принадлежит с XIII по XVI век герцогству Падуанскому. Совершенно не похоже ни на одну виданную мною площадь — площадь Пятисот: ромбически правильно расположено здание Совета с грандиозными полуовальными окнами в стиле итальянского барокко. Нелеп и в то же время очарователен по своей наивности зал Совета пятисот: просто огромный навес, на площади второго этажа подпертый огромным количеством столбов. В глубине стоит лошадь-конь без всадника, хотя ясно, что конь изпод кондотьера [140]. На другой площади интересно совершенно сохранившее свое IV–V-вековое существование ристалище. И невольно переносишься душой и мыслью в эпоху ристалищ и героических рыцарских времен.

Но вот мекка живописи раннего Ренессанса — капелла дель Арена [141]. Совершенно незатейливое с внешней стороны здание католического костела внутри поражает величием, обаянием джот-

товской поистине неисчерпаемой религиозной фантазией. Его стиль, его девственно примитивный, еще византийский и в то же время романский язык форм и особенно тончайшая неземная гамма серовато-розовых сочетаний на синем фоне фресок всей продольной и противоположной стен. Над входной дверью вся стена расписана картиной Страшного суда. По композиции она сохранила стиль византийских канонов, но в сочетании джоттовских гармоний этот ад райски обаятелен. Странное чувство то и дело прерывает внимание. Это чувство досады, что это великолепие стен находится в таком жалком здании и что стены его не вечны, да не только не вечны, а, наоборот, большая часть фресок уже пострадала. Много, много дают глазу и сознанию художника эти чудеса вековой культуры.

На этом я заканчиваю свои повествования о поездке за границу, а в частности в Италию. Совершая первую поездку, мы имели в виду маршрут, который я с гимнастической ловкостью, можно сказать, описал. Мы возвращаемся восвояси с надеждой в следующую поездку объехать северную Италию. Кстати, удивительно неестественно название «северная Италия» для этой части света, залитой знойным южным солнцем.

Еще остается несколько слов о пребывании в Вене. В этой второй столице Европы по своей архитектуре (после Парижа) я пробыл очень мало, и тут не обошлось дело без курьезов в стиле Пошехонии. Нагулявшись по городу и др. местам, к вечеру я вспомнил об уютном номере гостиницы, но, увы, и здесь я остался без адреса и без языка, помня только башенные часы ратуши, которые виднелись довольно далеко. Но, черт их знает, никак не мог попасть на улицу, с которой их видно. И я бегал с одной улицы на другую, но напасть на след башни никак не мог. Попытка обратиться к полисмену была бесполезна, она заключалась в том, что приходилось поздороваться, немо посмотреть друг на друга и брести дальше. Честно должен сказать, что после интенсивной работы в итальянских музеях я просто изнемог, а потому и достаточной энергии у меня не стало для серьезного изучения венских музеев. Однако нельзя не сказать о строгих лицах Дюрера, о бесподобных портретах, чем-то переносящих к китайскому портретному искусству,

Гольбейна, прекрасного Вермеера Дельфтского — корифея Венской галереи.

Москва! Вот родина, улицы и улочки. Забавно! Совсем другое. Азиатская столица. Шум, крик, гам, трамвай, ломовые извозчики, лихачи и «ду-ду»: это уж Европа — автомобили.

1913 год прошел под знаком кульминации катаклизма, «измов». Боже, какие только выкрутасы не выжимала из себя молодая богема!

Маяковский в желтой кофте изрыгал чечетворчество свое [142]. Бурлюки, гордо держа знамя, без стеснения выступали на любой трибуне, нежно декламируя перл своих творений «Беременная башня» [143], конкурируя с «Облаком в штанах» Маяковского [144] или «Молоком кобылицы» Каменского [145]. Все это не бездарно, остро, а подчас и превосходно. Но ведь разве это может быть названо хотя бы подступью к искусству, к большому искусству? Нет, господа Бурлюки, пройдет короткое время, как от ваших уверений, чем хотите их возвеличивайте и путайте малодушных людей, от ваших не вызванных никакой необходимостью экспериментов ничего не останется, кроме неприятной отрыжки от этого недалекого прошлого. Настоящий художник проедет через это болото, не замочив своих ног, и создаст полноценное искусство, продолжая прерванную линию великих мастеров прошлого искусства — Джотто, Фра Филиппо, Мантеньи, Джорджоне, Перуджино, Тициана, Веронезе, Микеланджело, Леонардо, Веласкеса, Эль Греко, Гойи, Тьеполо, Пуссена, Коро, Курбе, Давида, Рембрандта, Франса Хальса, Ван Дейка, Хеды, Делакруа, Эдуарда Мане, Сезанна, Дега, Ал. Иванова, Щедрина, Васильева, Левицкого, Венецианова, Сурикова, Коровина, Врубеля, Сапунова, Кончаловского.

* * *

На выставке 1914 года[146] я показал много картин и этюдов. Главные работы: «Москва», «Василий Блаженный» [147]. Москву я изобразил синтетически, т. е. какой-либо уголок, типичный для Москвы, или какой-либо общий вид с какой-либо точки. Я взял за центр самую высокую точку Москвы, ее Ивановскую колокольню, и расположил вокруг нее все остальные здания, Триумфальные арки и новые. Словом, изобразил ее с точки зрения трех эпох — эпохи XV века, барокко и современной эпохи. Ее пестрота и колорит, ее азиатская яркость внушила мысль, правда, уже использованную Парижем и весьма пришедшуюся по вкусу почти всем художникам, варьировавшим свои опыты на парижский манер.

Я подошел к этому с совершенно другими намерениями и другими причинами, как выше сказано, и поэтому материал, который я применял для этой идеи, слишком тесно связан с той задачей и ничем не напоминал французских художников. Он состоял из цветных и золотистых бумаг, сусального золота и различных тканей, того, что, как мне казалось, так ярко выражает сущность внутреннего уклада, вкуса и любви москвичей к декоративной мишурно-пышной красоте. В этом же плане написан и «Василий Блаженный»: на синем фоне пестрые, как петрушки, купола чередуются с наклеенными блестками цветных бумаг,— нечто похожее на турецкие лубочные картинки святынь Мекки и Медины, мечети Айя-София, которые я очень люблю и которые также покрашены золо-

том и анилинами различных цветов — глубоко-зеленым, синим, цветом бирюзы и бордово-пунцовым. Можно найти перекличку и с русскими народными картинками из собрания Ровинского XIX века [148]. Кроме этих работ я дал на выставку ряд этюдов Кисловодска [149], также экспериментально решенных с явным, однако, поворотом к более реальному вещному уклону.

Печать, конечно, не разделяла этого метода, но, во всяком случае, разговоров и статей возникло невероятное количество, из которых было много одобрительных и даже восторженных, и это указывает на то, что вкус и восприятие искусства московских зрителей безусловно повысились. По крайней мере, картина «Москва» прошла, если можно так выразиться, гвоздем всей московской жизни сезона 1913–1914 года [150]. Она была репродуцирована во многих журналах и газетах, а в ежегодном роскошно изданном альманахе «Москва» отпечатана на веленевой бумаге отдельным листом — честь, которой не удостаивались многие крупные художники. Но, честно говоря, мне это не вскружило голову. Я ни минуты не считал, что метод, в котором написана «Москва», есть постоянный метод искусства, и в душе досадовал на то, что такой случай не пришелся на метод более зрелого, реалистически осознанного искусства, к которому были готовы все предпосылки. Картина была приобретена вновь появившейся в Москве меценаткой, некой В. В. Лабинской [151], приехавшей из Харькова, за круглую сумму для того времени. Это была моя первая серьезная продажа.

В этом же году я получил предложение сделать постановку «Виндзорских кумушек» [152] в Камерном театре. Режиссером был А. Зонов [153], прекрасный режиссер, но находившийся под пятой А. Я. Таирова, в результате чего последние репетиции целиком забрал в свои руки Таиров. Работать было очень трудно. Все помещения театра были заняты запоздавшей к открытию театра постановкой «Фамиры-кифареда» [154]. И фойе, и коридоры этого чудного ампира уродовались росписью А. А. Экстер [190]. Мне же пришлось для написания декорации снять на Кузнецком Мосту вышку одного шестиэтажного дома, в котором помещалась ⅓ декораций на полу и ⅔ на той и другой стене, по форме овальной, так как вышка была круглой башней.

Я первый раз в жизни работал в театре, боялся, что не справлюсь с техникой декорационной живописи и структурой театра. Но за исключением того, что из материалов вместо пуда мела, которого было вполне достаточно, я купил два пуда белил и три кило палевой, которые, конечно, никуда не пошли, а остались у меня дома, все остальное прошло без задоринки. Я ходил по сцене гранд-мэтром и даже доказал Таирову, что ширмы на авансцене, заменявшие занавес, до конца спектакля прикрепляются тросом, проведенным через всю сцену и, к тому же, передвигаются на роликах. Боявшегося всего этого Таирова я убедил в том, что все это ни один из зрителей партера не заметит и не услышит, поглощенный зрелищем, что это замечаешь только ты, присутствующий в то время, когда эти ширмы в монтировочной собирали и прилаживали и когда новые рамки скрипели, как телеги на Арбате. Но вот прошли генералку, премьеру, и не нашлось ни одного человека, который бы хоть что-нибудь сказал по поводу ширм, кроме того, что они очень понравились. И даже сам Таиров, который сидел в партере за режиссерским столом, ни звука не сказал о ширмах, а, наоборот, ввел их в каждую перемену картин. И когда, узаконив окончательно главное место в оформлении для ширм, я не без боязни сострил: «Фу ты, черт, как скрипят эти ширмы и мешает трос!» — Таиров, забыв о наших спорах, наивно возразил мне: «Откуда ты взял? Ничего подобного!» Я ему сказал: «Да что ты говоришь?» Он мне: «Да ты мастер сцены!» С этого момента я сделался театральным художником и в последующие годы много работал в театрах. Об этих работах буду попутно писать.

Еще большой спор произошел из-за музыки, написанной композитором Фортером. Нам с Зоновым эта музыка казалась сентиментальной, и мы требовали, чтобы музыка была, что называется, сногсшибательной, отвечающей левизне и реву красок в оформлении и костюмах. И когда Фортер выжал из себя, что от него хотели, то в последнем акте с эльфами, где Фальстаф лежал распластанный, эта музыка как нельзя лучше подходила к действию. Но когда Таиров услышал, он просто пришел в ярость и бешенство и требовал ее заменить. К моим доводам, что я не пойду на компромисс, что никакой другой музыки здесь не должно быть, что

если уж идти по пути терзаний, то надо идти до конца, примкнул и сам композитор. Словом, перевес оказался на нашей стороне. Печать бурно встретила этот спектакль. Но абсолютно отрицательно не отнеслись даже самые консервативные газеты, хотя мы с Зоновым собирались на всякий случай на время премьеры выехать из Москвы.

1914-й и 1915-й — годы империалистической войны. Мы все участвовали в разных выставках. Одной из крупных была выставка в доме Лианозова в пользу раненых воинов [155]. На ней собрались самые различные направления. Я не могу выделить в своей памяти ничего. Единственно, что осталось у меня в памяти,— это встреча с В. И. Суриковым около моих работ, который говорил мне: «Аристарх Васильевич, у вас безусловный композиционный дар и чувство цвета, чего нет у Петра, да не будет сказано это во зло». Здесь же он говорил о значении цвета в афористической форме: «Рисунку еще можно научить даже собаку, но цвету научить невозможно, даже очень умного человека, если он от природы этим свойством не одарен». Можно себе представить мое чувство радости и удовлетворения от этой встречи. Правда, я с Василием Ивановичем встречался часто у П. П. Кончаловского, бывал и у него на подворье, где он жил в двух номерах совершенно по-холостяцки. Я был свидетелем подвыпившего В. И. Сурикова. Он любил пить кахетинское вино из рожков в одном из кавказских погребков на Арбате. Помню, Петр Петрович меня экстренно вызывает по телефону в этот подвал. Я бросаю все и еду. Василий Иванович и Петр Петрович были уже навеселе. Василий Иванович много шутил и острил. Он был невероятно забавен. Много говорил об искусстве. О Репине говорил всегда с иронией, вроде: «Он большой мастер... но импотент, поэтому его работы все скучны».

Приходилось бывать у Василия Ивановича и видеть часто его у П. П. Кончаловского. Идет, бывало, по улице к Петру Петровичу, к внучатам, несет гостинцев, улыбается, говорит: «Сегодня Наташенька имянинница», его внучка, дочь Петра Петровича, теперь жена поэта Михалкова [156]. Полная красивая женщина, сама прекрасно пишет стихи, еще более прекрасно переводит сонеты Шекспира и пр. Конечно, благотворно влияет на своего мужа.

В доме на боярском подворье Василий Иванович устраивал пирушки, приглашал нас, меня, Якулова, которого очень любил за его воловьей красоты глаза и за острый язык. Подвыпив, он не без злого умысла прицеплялся к нему и в продолжение всего вечера донимал одним и тем же вопросом: «Георгий Богданович, скажите,— притом слово „скажите“ юмора ради произносил не на „е“, а на „я“: „скажитя“,— а что, Репин, по-вашему, импо или не импо?» Зная, что Якулов никаких Репиных давно не признавал, да и вообще признавал только самого себя да Рафаэля... Так и озаглавливал свои выступления, в то время практиковавшиеся то в мастерских ВХУТЕМАСа, то в «Питтореске» [157]: «Я и Рафаэль». Но о лекциях самих трудно что-либо сказать — ни одна из них толком не состоялась. Впрочем, однажды, случайно зайдя в столовую ВХУТЕМАСа, в подвале огромного здания на Рождественке, я застал ораторствующим Якулова при четырех или пяти студентах. Мне было неловко. Я ретировался и украдкой лишь услышал афоризм: «Только Якулов один пишет красным по красному». Я подумал, не этот ли сногсшибательный прием его роднит с Рафаэлем?

Г. Б. Якулов — очень талантливый художник из плеяды «Голубой розы» и «Золотого руна». Хотя фактически не выставлялся ни там, ни тут. Я его помню на выставке «Венок-Стефанос», о которой я писал. Он выставлял графические вещи, из них «Скачки» [158] — самая лучшая вещь — находится в Третьяковской галерее. Якулов много работал в Камерном театре, проведя яркую линию в истории театра [159]. Был богемец до пределов, не стремился ни к карьере, ни к славе, вечно без денег. Тем не менее умудрялся быть изысканно одетым, бывать во всех московских салонах и предаваться алкогольным напиткам, коим был верен до конца своих дней и, кажется, от этих вредоносных напитков, употребляемых в столь несоразмерно большом количестве, скончался где-то на Кавказе. Гроб с его телом привезли в Москву, поместив с трудом на катафалк, наскоро задекорированный, напоминавший собой фасад здания крематория, сделанный по проекту Денисовского, и похоронили на Девичьем кладбище, рядом с могилой Сумбатова-Южина [160]. Памяти его был посвящен единственный вечер в театре. Никто не напечатал о нем монографии, и имя его незаслуженно забыто.

«Бубновый валет» как таковой с 1914 года перестал существовать. Кончаловский и Машков перекочевали в «Мир искусства» [161], вслед за ними потащился и я. Выставка 14 года в салоне Михайловой [162] хотя и пропагандировала название «Бубнового валета», но все же без Кончаловского и Машкова она уже не была по-настоящему «Б. В.», хотя я участвовал в ней такими вещами, как «Звон», «Купанье», «Автопортрет» [163], «У Иверской» * [164] и рядом рисунков, подкрашенных анилинами. Имел неслыханный материальный успех: я продал почти все вещи за исключением двух больших, и с этого момента, так сказать, получил признание рынка, хотя этим не могли похвастаться мои товарищи.

Работы, показанные мною на этой выставке, еще продолжали питаться истоками работ 1913 года, вышеописанных, но из новых методов следует указать на картину «Звон», где изображен «Иван Великий» в скошенных формах, в центре которых — колокол, раскачиваемый двумя людьми. Вокруг всего сооружения — волнообразные плоскости, передающие чувство звука — гула, и повторяемые отдельные формы композиции в виде натянутых струн дают впечатление органа или гигантских гуслей. Вся вещь эмоционально насыщается чисто музыкальными построениями и не является заурядной и по мысли, и по тому, как она выполнена. Другая картина — «Купанье» изображает женщин обнаженных и полуобнаженных на пляже. Тут же купаются лошади и на первом плане две гончих собаки. Вся вещь распещрена всеми самоцветами красок и ярких стекляшек и является кульминацией моих поисков в области цветодинамики, если можно так определить. «У Иверской» с ее золото-синим куполом с золотыми звездами я нарочито применил наклейки из материи в виде человеческих фигур как контрастирующий материал. Эта вещь долгое время висела в залах Третьяковской галереи, до тех пор, пока под знаком борьбы с формализмом не сняли все, что вызывало в этом смысле подозрения. «Автопортрет» [165] изображал меня в стиле старых икон, что вызвало в печати бурю негодования и даже угрозы чуть

* Две последние работы находятся в ГТГ.

не высылки из Москвы за неслыханное кощунство и глумление над святыней.

На выставке 1915 года, в которой участвовали вернувшийся с фронта Ларионов и Гончарова и которую устраивал, кажется, на свои средства некий К. В. Кандауров [166], был забит последний гвоздь в крышке гроба всему левому, что шло под знаком экспериментов. Боже, чего там только не творилось. Ларионов за неимением, конечно, работ притащил на выставку груду картона и за ночь до открытия наворотил каких-то кругов и призм на стене, к которой был приделан страшно шумящий вентилятор: его предполагалось пускать в ход во время посещения публики [167]. Татлин пресловутый навешал ряд деревянных дощатых конструкций, покрытых жестью, а по полу набил жестянок, чтобы зритель, распоров себе сапог или платье, остановился хоть на минуту посмотреть на творчество Татлина [168]. Беспардонность Бурлюков [169] дошла до апогея шарлатанства и страсти, с которой эти, так сказать, обестоварившиеся в профессиональном смысле искусства, улюлюкали и срывали работу серьезно работавших, в соседнем зале развесивших свои работы Кончаловского, Машкова, Куприна, Рождественского, Фалька и мои [170].

Но, к счастью, нам удалось убедить устроителя выставки закрыть ее. Таким образом, это возмутительное хамство распоясавшихся провинциалов не стало достоянием широкого зрителя. Приходится радоваться, что нам удалось таким образом избавиться раз и навсегда от такого соседства, и уж ни с Бурлюками, ни с Ларионовым мы никогда не сталкивались и не встречались ни на одной выставке, ни в СССР, ни за границей. Что такое Ларионов и что такое Бурлюки я уже описывал, и еще к тому, что я о них писал, следует прибавить, что в искусстве есть такая своя специфическая репутация, иногда весьма здорово мешающая серьезно разобраться в творчестве того или другого обладающего подобной репутацией художника. И нередко, если художник не превозмогает себя и не в состоянии отказаться от увлечений и нащупать, наконец, серьезную линию искусства, если он продолжает под видом футуроновизны кривляться и доказывать, что вне его понимания вещей уже мир как таковой перестает существовать, то его звезда катится за горизонт его деятельности и он просто исчезает.

Предчувствуя недобрые времена, они предусмотрительно ретировались за границу. Ларионов живет в Париже. Он крутился некоторое время возле Дягилева, совершенно бросил искусство и, говорят, живет бродяжьей жизнью, находя предпосылку в жизни индийских факиров и йогов, пытаясь убедить окружающих, что он вовсе не простой лодырь или уличный бродяга, а что в его ничегонеделании есть высшая субстанция мысли и кульминация всего человечества и что он, Ларионов, есть, что ли, изначальное «я» этого «социально полезного» мировоззрения. А он, во всяком случае, талантлив. В его работах помимо остроты есть высокий вкус и понимание искусства.

Наоборот, Бурлюки никогда не проявляли в своих увражах признака дарования. Их шумливость и крикливость, их бунтарство — это тот заслон, за который они прятали свои убогие полотна, стараясь как можно меньше раскрывать перед зрителем скудные по мысли и по качеству свои творения, не соблазнившие за всю их шумливую деятельность ни одного из людей, даже больших охотников до самой сногсшибательной левизны. И я не раз был свидетелем, как Бурлюк навязывал свои вещи попавшему в его лапы меценату, удерживая его за рукав и назначая цену (он был скромен в оценке своей работы) 100 р., доходя до 5 р. Но и тогда меценат категорически отказывался, и Бурлюк отходил от него, пряча свое лицо за уродливым лорнетом и ворча ему вслед: «Что бы вы думали? Конечно, да он же ничего не понимает».

Если мысленно снять с бурлюковского полотна тот традиционный налет новизны, который уже доживает последние свои часы и минуты, то вы увидите нечто весьма роднившее его с Пчелиным. Да, он уехал в Нью-Йорк и там прозябает, все еще по-прежнему проповедуя так по вкусу ему пришедшийся футуризм... Но нередко он устраивает выставочки, деляческий заботливо напечатав каталоги, присылает в Москву, в том числе и мне, с репродукциями некоторых изображений — отвратительные морды на светло-глянцевой меловой бумаге, что придает им стиль парфюмерных изделий с гидровазелином. Но довольно об этом, об этих Бурлюках. Я обобщаю под этим нарицательным именем все искусства, по которым прошлась эта аттилова нога: в литературе — Кручёных, Каменский,

В. Д. Бурлюк; в музыке — Рославец [171], в живописи — Д. Бурлюк, Кандинский, Татлин, Пунин [172], искусствовед Новицкий [173], Курелла [174], который утверждал, что пролетарская культура откажется от живописи и уничтожит ее.

После Февральской революции была выставка «Мира искусства» [175], председателем которой выбран был я. Собственно, основных членов «Мира искусства» уже почти никого не было. Выставка состояла из самых разнородных художников. Я выставил работы, написанные мною в Новом Иерусалиме [176]. В это лето я усиленно работал и написал ряд для меня очень сильных работ с резким поворотом к окончательному отказу от предыдущих беспредметных систем, оставляя за собой право в интересах чисто пластических и композиционных где-то нарушить законы перспективы или анатомии и предпочитая скошенную форму академической строгости и натуралистическому правдоподобию.

Эта выставка была в салоне Михайловой и пользовалась большим успехом. На одном из ее раутов я имел счастье провести вечер с А. М. Горьким, который с удовольствием общался с присутствующими художниками. Алексей Максимович был очень весел, много говорил со мною и очень радовался за некоторых «бубновых валетов», что они так решительно повернули, как он выразился, вправо, и вспомнил о выставленных мною в 1913 году работах — «Москва», «Василий Блаженный». Он действительно был на этой выставке и выражал свое впечатление, я помню, такой фразой: когда смотришь на эти работы, то чувствуешь желание сесть на пол — они очень давят. Вот такие слова его были.

В 1917 году была выставка (во время Февральской революции) на Малой Никитской улице в частном доме, где участвовал тот же состав художников [177]. Я выставлял работы [178], сделанные мною под знаком лозунга «Назад к Шишкину» (интересно, что после Октябрьской революции А. В. Луначарский провозгласил нечто идентичное моему лозунгу — в литературе: «Назад к Островскому» [179]). Работы были действительно, что называется, под некоторым <…> в этом смысле. Мои сотоварищи были немного изумлены и, хотя в моем присутствии и делали вид, что они даже и смотреть не хотят на эти работы, но за глаза, как мне рассказывали, с яростью крити-

ковали этот мой ренегатский портрет. Другие же с искренней жалостью смотрели на меня, как на блудного сына.

На самом же деле, конечно, ничего общего с Шишкиным не было и быть не могло. По правде, в смысле формы и рисунка я приблизился к натуре почти до копирования ее. И что же, ничего страшного не случилось. Наоборот, появились большая четкость и реалистическая оздоровляющая линия от чрезмерных увлечений и надоевшей тупой надменности перед зрителем, особенно массовым зрителем. Я с недоверием отношусь к критикам и отдельным знатокам искусства, но я всегда верил и уважал массового зрителя, который силой большого коллектива всегда признает и оценит настоящее искусство. В это время я писал всем своим друзьям, например, Фальку, Куприну, что я хочу писать не по поводу складки одежды, носа, уха, а по существу — самые складки, нос, ухо, человека, дерево, вещи со всей их реальной сущностью.

В этом именно месте мне хочется сказать несколько слов об искусстве, о живописи вообще. Леонардо в своей книге говорит, что живопись есть самое высшее, что человек создал своим интеллектом, превыше музыки, литературы и науки. Действительно, страшно, что живопись также не популярна среди масс, что живопись поддерживается всего лишь небольшой группой, искушенной известного рода страстью к искусству. И только эта группа по-настоящему понимает и разбирается в искусстве. Большинство же посещающих выставки и музеи ограничивают свои интересы чисто иллюстративными функциями и рационалистическими требованиями. От искусства требуют изображения вида, <...> связанного какими-либо поводами и причинами, конечно, натуралистического уровня. Им никакого дела нет ни до света, воздуха, композиции, вкуса и пр., как тот или иной художник передает это и как высоко его мастерство. Самые популярные художники, отвечающие этим требованиям: Шишкин, Айвазовский, Куинджи, Судковский, при более высоком уровне этого же свойства — Левитан.

Романтика такого зрителя не знает более изысканного типа, как закат или восход солнца. Левитан говорил, что ему надоели московские эстеты из московской плеяды богатеев со своими советами насчет голубых озер и закатов. В портрете эти знатоки требуют, ко-

нечно, в первую очередь сходства, прикрас и чтобы объект был «как живой». Только один Мамонтов[180] отважился остановить Врубеля на незаконченном портрете, воскликнув: «Да, Михаил Александрович, вы правильно подчеркнули во мне нечто демоническое». Врубель, конечно, ничего демонического не подчеркивал, но рад был бы случаю прервать не особенно увлекавшую его работу.

Массовый зритель любит смотреть исторические события. С этой точки зрения рассматривают Сурикова, «Боярыню Морозову». Василий Иванович Суриков однажды, проходя мимо своего грандиозного труда, остановился и в присутствии меня и еще кого-то, не помню, сказал: «Аристарх Васильевич, все приписывают этой вещи историческое значение, но мало говорят о живописных ее качествах». Конечно, она, образно говоря, историческая картина. Вот боярыня, знаменитая поборница старых обрядовых законов, за что даже пострадала. Вот московские улочки. История говорит, что ее везли в розвальнях. Вот и все. Но разве не интересно знать, что первоисточник, начало этой вещи связано с удивительно простым явлением — с черной вороной на белом снегу? Это ведь не легенда, это я вам говорю: черная ворона это и есть боярыня Морозова. Она и по образу, и по колориту есть прямая родня этой вороны.

Любят смотреть картину Репина «Иван Грозный убивает своего сына». Здесь налицо кусок самой фальшивой истории плюс душераздирающее изображение крови на виске у сына. Худшая вещь Репина! Его ряд прекрасных портретов и этюдов нисколько не волнует зрителя. Одна из популярных картин «Княжна Тараканова» пленяет зрителя, особенно впервые попавшего в Третьяковскую галерею. Из этих примеров можно сделать ясный вывод, что живопись есть фактор, до сих пор не разгаданный не только неискушенного уровня зрителем, но и так называемыми знатоками искусства.

Знатоки искусства не могут определить с точностью ценность того или иного направления, или уклона той или иной группировки художников, или их ошибки. Можно ли отрицать значение Сезанна, собравшего в своем искусстве все, что было лучшего во всей мировой классической живописи? И именно благодаря тому, что Сезанн не шел ни на какие уступки, исходящие не из его сознания, более

того, он даже презирал Клода Моне и всех импрессионистов за присущий их искусству натуралистический уклон, хотя часто и говорил, что завидует Клоду Моне за то, что тот умеет писать облака. Любопытно, что Сезанн, не давший ничего, кроме этюдов, натюрмортов и этюдов купальщиц, всю жизнь стремился к картине и все же ее так и не написал. Странно также сознавать, что более ранние эпохи имели более просвещенных и более искушенных зрителей — ценителей искусства.

Что же касается наших дней, то, как ни странно, чем более образованный и просвещенный в области науки, литературы, музыки зритель, тем банальнее и пошлее его отношение к живописи. Наоборот, такие ценители искусства, как Исаджанов Исаджан Степанович [181], который собрал блестящую галерею русской школы, начиная от мастеров Союза русских художников и «Мира искусства» и кончая «Бубновыми валетами», этот Исаджанов не обладал ни высоким образованием, ни высокой культурой. Но он был богато одарен и от природы обладал тончайшим вкусом. Его умение отличать лучшие вещи просто вне конкуренции. Он, между прочим, также неплохо разбирался в литературе и музыке, посещал почти все концерты. Галерея его стараниями вредных деятелей вроде искусствоведа А. М. Эфроса [182] была развеяна по разным городам без учета и без пользы для музеев этих городов. И. С. Исаджанов имел небольшую фабрику, которая давала ему возможность экономно собирать средства, которые он целиком тратил на пополнение своей прекрасной галереи, для которой он снял большой дом на С. Басманной улице как раз в начале Октябрьской революции. Эта галерея просуществовала до 1923–1924 года под названием Музея им. А. В. Луначарского, пока не подверглась вышеописанному неумному и никому не нужному разгрому.

В заключение этой главы я хочу суммировать несколько безотрадный вывод: живопись как таковая является искусством не только малопонятным, но по-настоящему неразгаданным даже знатоками искусства, и немудрено, что живопись — одно из самых дискуссионных искусств. Группировки художников настолько взаимоисключают одна другую, настолько не уважают инакомыслящих, что невольно возникает вопрос: где же, каким мерилом можно доказать

ценность того или другого, часто выдающегося, произведения? И все же несмотря на этот заколдованный мир, живопись продолжает свой «млечный путь», завоевав себе вечность, ибо она есть потребность человека, где бы и в какой бы эпохе он ни существовал и в каком бы государстве он ни был.

Октябрьская революция выдвинула лозунг, объединивший все группировки под знаком реализма, но это объединение происходило очень сложно, и все художники, упорно цепляясь за излюбленные методы, медленно перестраивали свою внутреннюю организацию на началах, объединяющих искусство под лозунгом реализма, искусства масс, понятного искусства. Я не знаю ни одного очень талантливого актера, режиссера, инженера, врача, философа, который, говоря об искусстве, прежде всего не выразил бы одну из банальнейших, бесцветных и изношенных истин вроде: искусство должно выражать и отображать действительность так, чтобы произведение говорило и уму, и сердцу. Притом то, что под этой формой кроется, на самом деле сводится к тому, что искусство должно изображать то, что зрителю заменяет, подменяет излюбленное им место, событие или изображает близких ему людей, и ему никакого дела нет до тех достижений, к которым художник пришел путем сложной работы.

Такого рода ограничение функции искусства закрывает путь к развитию в зрителе вкуса к жизни, раскрытию внутреннего мира, который человек проходит, совершенно не замечая, что скрыто от его понимания, и только художник, обогащающий свой мир, открывает человеку явления. Человек пока еще не знает красоты вне каких-либо эффектов вроде заката, восхода, бури на море и прочей романтики, по существу, являющейся первой стадией развития эстетического вкуса, а художники, охотно идущие на эти требования, есть реакционеры, тормозящие развитие искусства.

Если мне, пишущему сей манифест, зададут вопрос: где же настоящее, безошибочное мерило искусства, по которому с точностью можно определить его ценность, то я отвечу, что такого мерила нет. Есть ход событий, есть то безмолвное действие времени, которое помогает истории разобраться в ценностях искусства. В этом отношении, конечно, следует признать, что <лучше> всякое искание —

та лабораторная работа, без которой искусство обречено на омертвление, пусть даже часть этого искания явно фальшива,— чем правоверное, услужливое, предательское искусство, угождающее всему, что ведет искусство вспять, а не вперед.

Здесь я подхожу к моменту, когда пора заговорить о полярных точках, называемых формализмом и натурализмом. Но я совершенно отказываюсь говорить на эту тему, так как ни первое, ни второе ничего не определяет. Несмотря на продолжение разговоров на эту тему вот уже на протяжении двадцати лет, я могу только сказать, что дело не в формализме или в натурализме, а в той подлинной высоте искусства, которая не может не содержать в себе мысль и неизбежно должна быть на высоте формальных достижений, и также где-то может допустить и натуралистическое решение, если это глубоко и высоко. Ведь, в конце концов, еще импрессионисты страдали этим недугом, однако нельзя же опровергать высоту Дега, Писсарро, Сезанна и К. Моне.

Октябрьские идеологи говорят об идейном искусстве, объявляя все, что абстрактно <…> в этом смысле. Они глубоко правы. Я еще раз приведу в пример Сезанна, который всю жизнь работал лабораторно, но всю жизнь готовился к картине. Методы передвижнических мастеров слишком ничтожны, чтобы их взять за точку отправления. Поэтому серьезно работающему художнику еще до сих пор приходится работать лабораторно, чтобы дать настоящее произведение, достойное нашей великой эпохи. Также невозможно браться с кондачка за высокие темы и давать в лучшем случае серое среднее искусство (А. Герасимов, Бродский и пр.) или даже просто плохое (Ефанов, Соколов-Скаля). Эти художники лишены дара слова в искусстве, им чужда мысль о создании чистой, лишенной обывательщины высокой идеальной формы, а иногда это просто тупые профессионалы и карьеристы, любящие искусство, пока оно дает им блага жизни.

Когда я работаю, я в эти моменты живу всеми формами поэтики. Предмет, служащий мне моделью, перестает быть на это время таковым — будет ли это пейзаж, натюрморт, тело натурщицы и пр. Я люблю его, этот предмет, в каждом сантиметре его существа, я вижу изобилие тончайших оттенков цвета, и они во мне будят

ощущения воспоминаний далекого прошлого, музыки, гармонии, мелодии. Все это не бред или патетические настроения, а непосредственно живое, связанное с душой того или иного предмета, который я пишу. Помешать в этот момент моей работе — значит убить, уничтожить то, без чего произведение не может быть полноценным. Это состояние привыкли называть вдохновением, экстазом и прочее, но так как я испытываю эти ощущения и не только, когда работаю, но и когда просто смотрю на вещи, то, следовательно, я непрестанно нахожусь в экстазе, и, я бы сказал, что всякий настоящий художник, также как и я, непрерывно функционирует. Для него нет минуты, в которую бы он оторвался от этой функции: сидит ли он за обедом — все для его глаза просится на холст, он непрерывно мысленно пишет на холсте, будет ли это одеванием утром после сна, белье, постель, умывальник, сонный человек — все это предметы для вдохновения.

Он, художник, всегда находится в мире ощущений и переживаний. Чем более художник наблюдает, тем все больше и больше он открывает новые формы и явления, не обладающие ни эффектами, ни феерической красотой, ни внутренними психологическими переживаниями, свойственными скорее литературе и науке, ни наслаждениями радости или горя, свойственными скорее музыке, ни лирическими эмоциями, свойственными поэзии. Нет, в какой-то кристальной простоте, в монументальности, в статичности формы, в ее строгой суровой правде, не вызывающей ни радости, ни восторга, но в то же время действующей неотразимо на всякого, кто хоть раз видел настоящее, подлинное произведение искусства, это чувство удовлетворения художник черпает и ищет свое вдохновение не в романтике предмета, не в его идеализации, но в неожиданности его комбинации и особенности построений. Можно сложить кучу предметов самых разнородных, бросив их в угол пустой комнаты, и настоящий художник среди этого хаоса всегда найдет куски композиции и гармонии.

Мне скажут, что это формалистическая установка, беспредметничество: где же картина, отображение действительности и пр., и пр. Я отвечу: если картина выношена вместе с формой и требует своего воплощения, если она говорит языком живописи, а не литературы

или иллюстрации, если содержание и форма монолитны, то такая картина есть произведение искусства живописи.

О портрете. С XVI–XVII веков портреты Ван Дейка, Рубенса, Рембрандта, Веласкеса, Тинторетто, Гейнсборо, Левицкого, Боровиковского, Кипренского никогда не теряли стиля и живописного качества. И действительно, приходит на ум следующий парадокс: что в портрете важно — сходство или качество исполнения? Если есть сходство, а качество плохое, то лицо, изображенное на портрете, умрет, его забудут, а портрет за плохое качество снимут со стены. Этим парадоксом все сказано, но все же у меня на этот счет есть свое суждение. Я не признаю портретов, не считаю их произведением искусства, если они выполняют функции фотографии, появившейся в конце XIX — начале XX века, где художник является лишь добросовестным передатчиком всех особенностей изображаемого им объекта, а потребитель требует от художника исключительно только сходства, а иногда оценки, ни на секунду не выходя за рамки сходства (своего рода прокрустово ложе).

Я признаю портрет произведением искусства только в том случае, если художник передал свое переживание от данного объекта, свое впечатление, полученное от него. Если хотите, даже свое настроение. Если он рассмотрит его своими глазами и своими чувствами. Портреты вышеупомянутых великих мастеров тем и прекрасны, что они чувствовали своими чувствами, а не подражали портретируемому. Нельзя представить, чтобы Ван Дейк написал какого-то герцога со смеющимся лицом, как Франс Хальс, или чтобы наш Сомов жеманно улыбающейся маркизе приделал смеющееся лицо малявинской бабы.

Портрет тоже есть подлинное произведение искусства, когда он есть образ изображаемого объекта, а не рабски старательное подражание всем особенностям и, как привыкли выражаться, характерным чертам модели — какого-либо самодура с бородавкой на носу. Портреты Ван Дейка, Рубенса, Веласкеса, Гольбейна, Дюрера, Гейнсборо, Рембрандта, Франса Хальса, Левицкого, Боровиковского, Кипренского, Тропинина именно потому так высоко стоят.

И только с появлением фотографии художник невольно впал в конкуренцию с той механической схожестью, которую она дает. Крамской сделал целый ряд портретов черным соусом именно в подражание фотографии, ибо эти портреты есть ни больше ни меньше увеличенная фотография. Фотография ударила по искусству не только в области портрета, она отозвалась в целом на всем искусстве, начиная с позднейших передвижников. Эру влияния фотографии на искусство можно отметить именем Репина. Что такое «Крестный ход»? [183] Конечно, явная фотография. Правда, в некоторых местах ретушированная мастерски, сделанная, если можно так определить, фотография для фотографии. Ведь ничего подобного до Репина не было. Возьмите Щедрина, Васильева (предшественника Репина), Александра Иванова. Эта фотонатуралистическая полоса искусства у нас в России развивалась параллельно с импрессионистической полосой во Франции.

Позднейшие художники вели борьбу и с той, и с другой: «Мир искусства», группа художников, пытавшихся вернуться к методам старых мастеров,— Сомов, Добужинский, Врубель; позднее — художники «Золотого руна» вроде Кузнецова, Сарьяна, Сапунова, Судейкина, вдохновлявшиеся искусством примитива, «Бубновый валет» — Кончаловский, Фальк, влюбленные в цвет и яркий колорит, искали мир сочетаний и гармоний. Все это вызвано естественной жаждой живописи после народнических моралистических скудных идей натуралистического передвижничества, донесших свои традиции до Союза русских художников (Юон, Жуковский, Переплетчиков, Коровин), правда, уже в весьма сильной степени позаимствовавших многое от французских импрессионистов — Клода Моне, Писсарро, Сислея.

В 1920–1922 годах под сильным воздействием группы натуралистических направлений, не имевших успеха до революции и бывших, что называется, в загоне, работавших на чиновников и сановных графоманов,— Горелов, Рянгина, Григорьев Ал., Вольтер, Перельман, Кацман и др. взялись за революционные темы и темы гражданской войны и сорганизовались в группу АХРР [184]. Они повели жестокую борьбу с «аполитизмом» в искусстве, с «формалистическими группировками» и под давлением демагогических яростных обстрелов художники других группировок волей-неволей

стали примыкать к этой группе. Но в ближайшие годы выяснилась неестественность слияния и пребывания в группе АХРР, в которой я был выбран в члены правления со скульптором Б. Д. Королевым, еще до революции и в начале революции сдружившимся с группой «Бубнового валета» и работавшим под влиянием Бурделя, Майоля и более левых французских скульпторов. Обладая большим талантом, Королев очень заметно рос, и главным образом уже в период революции. В период пребывания в АХРРе мы с Королевым довольно усиленно отстаивали позиции художников «Бубнового валета» и примыкающих к нему вплоть до выхода из АХРР. После выхода мы организовали группу живописцев-реалистов, оздоровившихся от увлечения идеями левых художников, под названием ОМХ (Общество московских художников) [185], работали до 1932 года, до постановления партии от 23 апреля 1932 года о ликвидации РАПХа [186] и всех группировок, расплодившихся к тому времени в изобильном количестве.

В бытность свою в АХРРе мне пришлось участвовать на выставке АХРР 1926 года работами, в которых я поставил задачу решительным образом отказаться от всех хвостов ранних увлечений и дал ряд вещей, из них «Сбор яблок» и несколько пейзажей [187] были отмечены как желательный поворот к подлинному реалистически понятному пути, от которого впоследствии пришлось отойти, как от некого перегиба, недостойного положительных качеств в любой области, начиная от политики и кончая наукой и искусством. В это время мне также довелось участвовать в выставке «10-летия Советской власти» [188], где я участвовал громадным коллективным портретом деятелей искусства во главе с А. В. Луначарским [189]. На нем были изображены в позах большой коллективной фотографии все главные представители театра, музыканты, художники, искусствоведы и пр. Судьба этой вещи любопытна тем, что вначале она была задумана в красках, но в ходе работы ее страшно захотелось оставить в черном рисунке, смачно прорисованном углем лишь на слегка подкрашенном фоне. Вещь эта была написана по заказу Главискусства, но где она теперь, бог ее ведает. Говорят, что она находилась в складах Исторического музея, разорвавшаяся в середине, так как холст был сшит.

* * *

В начале Февральской революции был организован митинг художников в цирке, куда собралось до 3000 человек, причастных к искусству[190]. Председателем был Коровин К. А.[191] На этом митинге выступали многие художники с красными петлицами, которые старались показать свою революционность и радость по поводу свержения самодержавия. Только и слышно было из речей ораторов, что он-де там-то проявлял свою революционность, что он тогда-то еще работал в этой или иной партии. Я тоже выступал. Я говорил против самовосхваления и самодовольства в искусстве в духе Игоря Северянина (тогда бывшего в «большой моде»: «Я гений Игорь Северянин, своей победой упоен» и т. д.). Я говорил, что довольно упиваться победой, надо работать. Меня много раз прерывали аплодисментами, зная, как я и все новаторы подвергались гонению и непризнанию <...> мещан.

Все время Февральской революции проходило в собраниях и митингах, и чувствовалось, что чем дальше эта говорильня идет, тем больше путаницы происходит.

Война не прекращалась, и вождь идеи «до победного конца» Керенский собирал все силы страны для продолжения войны. Дело дошло и до меня. Я уже готовился идти на фронт, как вдруг однажды ко мне приезжает И. И. Машков. Я жил тогда под Москвой в Новом Иерусалиме. Илья Иванович имел обыкновение приезжать рано утром, садиться на лавочку под окнами нашей комнаты и подвывать дурашливые песенки, помесь частушек с «святися, святися, пирог испекися», и так до тех пор, пока я не выходил к нему.

На этот раз И. И. довел меня до отчаяния, не прекращая <…>, в это время постепенно вынимая из бокового кармана бумагу, как мне казалось, что-нибудь по поводу общества или профсоюза. Наконец, постепенно отворачивая с угла, читает фамилии и доходит до моей. Оказывается, Керенский издал циркуляр [192], по которому виднейшие представители искусства освобождались от призыва на фронт. Таких счастливчиков оказалось тридцать два. Я не скрою, радости моей невозможно было описать, потому что до черта хотелось работать и ни малейшего желания не было ехать подставлять свой <…> за идею, мне совершенно ничего не говорившую. Да и состояние армии, и настроение ее уже для всех очевидно было: за прекращение европейской бойни во что бы то ни стало.

Для оформления этого циркуляра надо было ехать в Ленинград [193] к министру искусства. Мы в тот же день с И. И. поехали, и, к нашему неудовольствию, когда мы приехали, весь Невский был запружен неисчислимым количеством народа по случаю парада, который Керенский делал в честь июньского расстрела большевиков. Пройти совершенно не представлялось возможным, и нас волной понесло к месту, где проходили войска мимо Керенского с правительством. Жутким чувством я был охвачен, когда мимо меня проехал автомобиль с Керенским, которого увезли через Михайловскую улицу. В заднее окошечко автомобиля мне было видно испуганное и растерянное лицо с растерянными глазами, по которому можно было прочитать всю трагическую развязку этого лжереволюционера. Народ стал расходиться, и мы свободно дошли до Зимнего дворца, где находилось Министерство искусств.

Министр нас не принял, но подпись свою дал на удостоверения мне, Машкову и Кончаловскому, который находился на фронте.

В этот же день мы уехали в Москву, где надо было еще зайти в штаб, по возвращении из которого мы страшно поссорились с И. И., не помню уже из-за чего,— словом, идем по улице и ругаемся, да так, что начал уже собираться народ. Нервы. Но потом, когда я пришел домой, мне стало неприятно, и я решил позвонить ему. Он как будто бы ждал этого звонка и очень обрадовался и просил немедленно приехать к нему. Я захватил с собой бутылку красного вина, и мы с ним весело ее выпили.

* * *

Анатолия Васильевича впервые я встретил в 1918 году на грандиозном банкете в бывшем тогда еще ресторане «Ампир» в Петровских линиях[194]. Я тогда был самый «модный» декоратор, и, конечно, зал «Ампира» для банкета декорировать поручили мне, чему я был несказанно рад, так как это давало мне возможность находиться среди близких к Анатолию Васильевичу друзей. На банкете собралась вся высшая интеллигенция искусства, еще растерянная и не осознавшая ясно значения Октябрьского переворота. Был устроен грандиозный концерт, в котором приняли участие все лучшие представители искусства. Кстати, исключительно было выступление Ермоловой. Все, несомненно, искренне и доверчиво отнеслись к Луначарскому. В бесконечных речах подчеркивалось полное доверие и готовность отдать все свое творчество на служение пролетариату, еще правильно не представляя той работы, которая потребовалась в дальнейшем в смысле перестройки и перевоспитания самого мировоззрения и старой идеологии.

Анатолий Васильевич выступил со своей ответной блестящей речью, до сего времени мною не слыханной,— ничего подобного в смысле ораторского искусства. Мне казалось порой, что его голос, его существенные образные выражения можно сравнить с рычанием льва. Он произвел на всех совершенно потрясающее впечатление. Он ежеминутно подчеркивал свою непримиримость в смысле марксистской идеи, с величайшей ясностью изложил сущность Октябрь-

ской революции и вдохнул в сердца представителей всех искусств веру и желание идти работать под руководством коммунистической партии. И эта вера росла с каждым годом среди работников искусства неослабно.

Легко можно себе представить, каким несчастным человеком я себя почувствовал, когда выступал с речью под шутки сидящего рядом В. Каменского, который смеясь перед выступлением говорил мне, зная мою растерянность: «Смотри, Аристарх, не спутай имя и отчество Анатолия Васильевича, не скажи Василий Анатольевич». И что же? Когда я встал, как раз так и вышло. Я назвал Анатолия Васильевича Василием Анатольевичем. Все смутились. Анатолий Васильевич сам же подсказал мне свое имя. Но этот казус не помешал ему после моей речи крепко меня обнять, чем, конечно, окончательно меня ободрил. С этого момента я часто встречался с Анатолием Васильевичем то в Наркомпросе, то на выставках и пр. После всякой встречи Анатолий Васильевич долго оставался у меня в памяти.

Совершенно поразительна в Анатолии Васильевиче была быстрота восприятия. Однажды на выставке ОМХ в 1928 году в 450 экспонатов я как председатель должен был идти с Анатолием Васильевичем в качестве гида. Он молчал и шел очень быстро. Мне показалось, что он не заинтересован выставкой. Я даже перестал сам объяснять, отвечая лишь на некоторые вопросы, которые он задавал: как фамилия, молодой или старый художник? Через шесть дней появилась его статья о выставке, с подробностями и глубиной содержания, которых не мог бы вложить никакой искусствовед, часами стоявший около каждой картины. Смерть Анатолия Васильевича является незаменимой утратой для всего Советского Союза.[195]

* * *

Незадолго до моей отчетной выставки по дороге из Ленинграда, откуда я ехал с И. Е. Хвойником[196] после празднеств 15-летия Октября, кои я буду описывать особо, в международном вагоне мы встретили Б. Пильняка с его другом Зарудным. Мы почему-то почувствовали, что знаем друг друга, хотя он меня и я его видели в первый раз. Мы быстро познакомились. Он много говорил о своих путешествиях. Кстати, и тогда он как раз возвращался из северных полярных стран, где, как он рассказывал, снег полтора метра глубины, хотя сам ехал в легком, почти демисезонном пальто и уверял, что другого пальто у него даже не имеется. Мне кажется, он слегка очки втирал. Наверное, пользовался каким-нибудь тулупом или просто ехал из Пскова, а остальное все выдумал.

Еще много говорили об Ольге Васильевне Кончаловской, от которой, по его словам, он сбежал с дачи, бывшей усадьбы Трояновского[197], купленной коллективно — Кончаловский, Бенедиктов и Пильняк. Все, наверное, перессорились, да я и не удивляюсь, так как с О. В. Кончаловской я бы не прожил и трех дней. Она до мозга костей мещанка, помешанная на знати, славе П. П. Кончаловского, ее мужа, и до умопомрачения надоедливая женщина. Она так влюблена в своего Петю, что совершенно не способна ни о чем другом говорить, кроме его славы, о том, как его все любят, как перед ним все преклоняются, как много он пишет (и странно, что главное — это именно «много», она почти не говорит о качестве) и кто у них

был. Она способствует росту карьеры П. П., и надо ей отдать должное в этом. Они оба карьеристы, до глупости ревнивы и завистливы. Пильняк, пожалуй, прав, когда говорит, что неизвестно, кто из них в этом смысле больше преуспевает — она или он. Все думают, что П. П. орудие в руках О. В., а Пильняк уверяет, что это декорация только, а на самом деле наоборот. Ну, словом, он сбежал от них, и, кажется, потом сбежал и Бенедиктов.

Мы долго засиделись в купе Пильняка. Он мне показался совсем не похожим на его фотографии, он очень американизировался, так что по внешнему виду был похож на иностранца. Естественно, в роговых очках. В Москве он предложил нас довезти на своей машине. Ему подали две — одна его знаменитая, которую он привез из Америки, а другая, наверное, прокатная. Мы расстались друзьями. Он звал к себе. Предлагал поехать в Коломну.

Вскоре я у себя устраивал вечеринку предвыставочную и пригласил Пильняка с Зарудным. Вечер прошел исключительно интересно. Из гостей были А. Я. Таиров с А. Г. Коонен, Машков с женой, А. В. Куприн, П. Радимов [198] и много других тоже интересных людей. Комично было. Пильняк не успел прийти, как уселся в угол моей мастерской, где у меня стояли не употребляющиеся для сидения стулья, годами все вымазанные в красках. Все заволновались, что он сел прямо на краски, он же ни за что не хотел встать и категорически отвергал предложения его почистить, и только когда сели за стол, он с этим же стулом придвинулся к столу. К счастью, стул оказался вымазанным давно уже засохшими красками. Таких инцидентов у меня случалось немало. В этом отношении неопытным людям в мастерской художников не мешает проявлять осторожность.

Буквально через несколько дней Пильняк устраивает ответный вечер с японцами. Мы поехали к нему все втроем — я, жена и Марианночка [199], которая впервые выезжала в такую богемную компанию. Этот вечер достоин того, чтобы его описать подробно. Гости были главным образом японцы и американцы. Я, не говорящий на иностранных языках, чувствовал себя вначале жутко, но меня спасала Марианночка, которая блестяще разговаривала со всеми по-немецки и успела завоевать симпатии, и жена, которая говорит по-

французски. Благодаря их помощи я быстро освоился. Из русских были Б. Б. Кравченко, поэт Пастернак с женой, зав. иностранным отделом Наркоминдела <...>. Позднее пришел В. Э. Мейерхольд с Зинаидой Николаевной Райх. Пока хозяин хлопотал по части ужина, гости кое-как развлекались. Японский художник <...> блестяще рисовал тушью разные шаржи в стиле японских лубков и гравюр с японскими письменами. Одна очаровательная японка просила меня нарисовать что-нибудь на память, подавая мне очень изящный, еще не начатый альбом. Я этого абсолютно не выношу, но она была так очаровательна в подлинном кимоно и так умильно меня просила, что нельзя было отказать. Я совершенно не знал, что мне нарисовать, так как никогда не рисовал тушью, да еще в альбом, но все-таки взялся и попросил ее же саму мне попозировать. Она была страшно рада, с благоговением позировала, и неожиданно у меня вышел прекрасный рисунок, который их всех прямо очаровал, да и я был рад, что вышел из положения.

И что же! Другая мисс <...> садится в автомобиль и едет к себе домой. Пильняк живет за Петровским парком в особнячке[200], а она поехала на Калужскую площадь, то есть добрых десять километров, для того, чтобы взять свой альбом и попросить меня тоже что-нибудь ей нарисовать. Через час она уже была обратно и молча, с очаровательной улыбкой подала его мне. Делать было нечего, я начал рисовать ее головку, вышло тоже очень неплохо. Она очень, очень благодарила и за ужином, сидя напротив меня, при каждой встрече глазами признательно улыбалась. За ужином мы сидели рядом с В. Э. Мейерхольдом и продолжали это занятие: он взял у одной из японок альбом и начал что-то выкручивать по-мейерхольдовски. Видимо, у него не выходило. Тогда я предложил из его неконкретных линий сконструировать рисунок, подписав его моей фамилией и его.

Ужин состоял из японской кухни, весьма вкусной. На столе, здесь же, во время ужина, на особой спиртовой лампочке жарили по-японски мясо с нарезанным луком, вермишелью и рисом, и ели это палочками, не умея с ними, конечно, обращаться. Поразительно ловко это делают сами японцы. Пили водку японскую, которую тоже нужно было подогревать. Очень тонкого вкуса, немного, но пьянит. Все гости живо повеселели и чувствовали себя непринужденно.

Потом хозяин объявил полную свободу действий, кто что хотел, то и делал. Стали танцевать фокстрот. В. Э. Мейерхольд забавно танцевал с Марианнкой фокстрот. Танцует он великолепно, но, боже, что он разделывал: танцевали на диване, лазили по креслам и, наконец, Мейерхольд объявил, что сейчас он с Марианной будет танцевать на книжном шкафу.

Борис Андреевич выволок из-под письменного стола громадный сундук, обитый железом, и вскрыл его. Он оказался весь набит бутылками с чудесным красным вином. Б. А. предложил гостям не стесняться.

Б. Б. Кравченко организовал чемпионат борцов. Он снял пиджак и в рукава засунул по подушке, изображая борцовскую мускулатуру. Я был арбитром. Словом, веселились, как попало,— вдоволь. Под конец стали развязны, и даже моя Марианна, к ее крайнему смущению и негодованию, подверглась поцелую со стороны хозяина. Домой Борис Андреевич отправил нас на своем автомобиле.

* * *

В 1928 году была выставка 10-летия Красной армии[201], для которой мне была заказана картина «Переход через Сиваш»[202]. Для исполнения этой картины я поехал в Геническ и долго жил там в тропически жаркое лето, делая зарисовки пейзажей, связанных с военными эпизодами в этой местности. Я никогда не видел, и меня поразило зрелище лайнера, уходящего далеко в море и приходящего обратно. По приезде в Геническ я был немало удивлен тем, что он расположен не на берегу моря, как это значится на карте, а среди бесконечного пространства зарослей, удушающих запахом водорослей. Но каково же было мое удивление, когда однажды я, проснувшись рано утром, увидел из своего окна необъятное море, подошедшее прямо к моему окну.

Я много встречался и разговаривал с местными жителями о сражениях в местах, расположенных среди Сиваша. Читая книгу Малышкина «Взятие Днепра»[203] и предисловие, утверждающее, что в этом романе имелся в виду «переход через Сиваш». <...> На первом плане красногвардейцы уже завязали бой по пояс в воде с белогвардейцами врангелевской банды, которые отступают, раненые, барахтаясь в воде, гибнут от натиска славной дивизии. Этот <...> находится в Доме Красной армии.

В 1928 году было организовано ОМХ (Общество московских художников). Первая выставка ОМХ была на территории Парка культуры и отдыха в большом круглом павильоне, очень удобном

для экспозиции <...> участвовавших художников. С. Герасимов, давший ряд пейзажей и этюдов людей — бородатых крестьян,— очень красочно и правдиво изображенных, особенно на большой картине на фоне Волги при багрово-красноватом освещении заходящего солнца. Это излюбленные мотивы С. В. Герасимова. Н. М. Чернышев дал прекрасные вещи — этюды девочек-подростков — мытье белья, прямо превосходная вещь, которая по праву может иметь место в любом европейском музее. Осмеркин дал превосходные пейзажи со свойственной ему тщательной проработкой и большую вещь — портрет коммунист. <...> очень верно отражающая этот важный политический момент. Но есть и промахи! Не справился с фигурой коммуниста на первом плане. Вся вещь несколько однообразна по колориту. С. И. Петров, давший ряд композиций и рисунков карандашом итальянских горнорабочих. Про него Эфрос сказал: «Петров думает, что чем чернее, тем получается чернорабочее». Крымов выставил пейзажи с общей крымовской гаммой теплых тонов. Много было работ молодых художников. Из них можно отметить Мурашева, Тарасова, Фейгина и др.

Я выставил большую вещь «Степан Разин»[204], для выполнения которой ездил на места, связанные с памятью Разина на Волге. Степан Разин изображен на утесе в виде стража отдыхающих его соратников, изображенных на заднем плане в палатках, весело проводящих остатки боевого дня при ярком закате солнца. С моей персональной выставки, о которой речь будет позже, она была куплена для фойе кино им. Степана Разина[205]. Кроме этой картины я выставлял ряд этюдов Волги в селе Моркваши, в котором я провел лето 1928 года. Меня очень интересовали закаты солнца[206]. Почти все вещи были написаны при закате: село Моркваши, «Завтрак на террасе» и др.

На некоторых вещах солнце написано прямо с натуры. От сей операции я чуть было не пострадал в смысле потери зрения. Период этой работы, в отличие от картин, выставленных на экспозиции АХРР, о которой я говорил выше, содержит в себе некую попытку восстановления резко прерванной линии формальных исканий, без которых искусство невозможно, какой бы темой оно ни было снабжено, и, наоборот, чем ответственнее тема, тем требуются более

сильные средства выражения. Под лозунгом «за понятное искусство», «искусство для масс» не следует подразумевать, что это искусство не требует качества. Искусство, стоящее на низком уровне в смысле качества выполнения, не может действовать на зрителя. Оно не доходит до того места, с которого оно начинает свое действие. «Боярыню Морозову» Сурикова смотрят сотни тысяч зрителей не потому, что она очень исторически верна. Кто его знает, как это событие происходило, если бы его изображали средствами фотографии. На «Боярыню Морозову» Сурикова смотрят благодаря ее высоким качествам живописи и верят в историчность ее изображения потому, что Суриков слишком сам верил, что это было так, и силой живописи высокого качества утверждает, что это так.

Пусть зритель даже не подозревает, что он смотрит на живопись или качество исполнения, а смотрит изображения события, но все же он смотрит его благодаря высокому качеству живописи. Можно сказать антитезу, приведя другой пример, тождественный по сюжету: «Николай Пустосвят — спор о расколе» Перова[207] с не менее патетически изображенными персонажами, но благодаря слабому, академически-скучному исполнению этой вещи с ее плоскодонной живописью ее смотрят холодно, вяло, без всякого интереса, без той любви к ней, которую проявляют к «Боярыне Морозовой» Сурикова. Можно еще привести такой пример из театра. Можно одну и ту же постановку одного и того же талантливого режиссера видеть в первом случае на фоне плохого оформления, а во втором случае на фоне хорошего оформления, и вы увидите большую разницу действия этих двух спектаклей, конечно, в пользу второго. Правда, в театре больше действия занимает хороший актер, а в живописи хороший актер — это хорошая живопись.

Живопись, ограничивающаяся только изображением точности сюжета или события, не придающая значения качеству выполнения, не есть произведение искусства. Ибо с понятием произведения искусства связано много вещей — мир эстетических понятий: пластика, гармония, пропорции, качество цвета, вкус, композиция, фактура поверхности холста и пр. Пусть не истолкуют досужие критиканы и желчные искусствознатели, будто я клоню к тому, что для живописи вовсе не необходим сюжет картины и идейная глубина,

социальная работа, что для портрета не обязательно сходство и характер изображаемого. Доказательством тому служит моя посылка на любимейшего учителя Сезанна, трагедия которого заключалась в том, что он всю жизнь стремился *написать* картину и всю жизнь чувствовал себя не готовым для того, чтобы ее написать. Что портрет должен быть не только схож, но и должен быть высоким произведением искусства.

Я себя отношу к разряду художников, у которых, так сказать, чувство опережает ум. Чувством я сплю и вижу картину, которая давно готова в моем воображении. Она бесспорно является отобразителем нашей великой эпохи, а в дни Отечественной войны, в которые я пишу эти скудные строки, она до глубины мозга и самого глубокого чувства пропитана духом патриотизма и любви к родине,— а умом, от слова «умение» и мастерства, я еще не готов, но вот близится момент, я его чувствую, что я слагаюсь, формируюсь. В качестве первого успеха в этом моем состоянии я указываю на неоконченную, прерванную эвакуацией картину «Вид новой Москвы с Ленинских гор»[208].

* * *

В 1933 году в помещении «Всекохудожника» на Кузнецком Мосту была организована моя выставка за 25 лет творчества[209]. На этой выставке были выставлены вещи от 1908 до настоящего 1933 года.[210] Естественно, что были представлены в большом количестве мои левые бубнововалетские увлечения, и это создало вокруг нее очень острое напряженное настроение. В это время уже вовсю развернулась дискуссия о формализме и натурализме, и моя выставка, так сказать, попала на самое острие ножа. Жутчайшее настроение я переживал во время развески картин накануне открытия выставки, когда на стену взвивались одна за другой левейшие вещи. Здесь были женщины с наклеенными кружевами и кубофутуристические вещи, и декоративно-красочный «Василий Блаженный». И, откровенно говоря, конечно, все эти мои детища выглядели одиноко и непривычно или, если можно скаламбурить, «отвычно» для современного зрителя.

Конечно, накануне открытия всю эту ночь я проворочался, не заснув ни на минуту, а если и забывался, то на секунду. Передо мною проносились целые сонмы кошмаров и отдельных чудищ: то нечто эфрособразное в виде какой-то зловещей птицы с ощипанными перьями — вредоносная фигура! То друзья — Хвойник Игнатий зеленолицей медузой дружески отирал мои слезы и пот, лившийся с меня ручьями; то катившиеся на меня камни с высоты каких-то гигантских соборов. Словом, в эту ночь я пережил нечто

подобное белой горячке, как о ней рассказывал Золя в романе «Западня», не выпив ни капли вина ни накануне, ни даже в течение долгого времени до этой ночи.

Я проснулся чуть показался свет, в 5 часов утра, это было в конце апреля, и немедленно побрел по пустынным улицам к месту, где находилась выставка. К моему удивлению, Павел Петрович Сауров еще заколачивал собственноручно последние гвозди [211]. Гениальный развесчик и экспозитор. Он, первым встретив меня, начал поздравлять с обеспеченным успехом. И — что же? О радость! Выставка в общем и целом выглядела действительно исключительно. Она горела ярким цветом, морем гармоний и, если можно так выразиться, она была оркестрована с исключительной силой и богатством цветозвучаний. На этой выставке не было места мелким мещанским переживаниям и настроениям, вдохновениям обывательских вкусов и любви к натуралистическим, подражательного порядка любованиям. Она дарила иные чувства, свойственные мастерам монументального порядка. Она действовала на зрителя своей космической грандиозной эмоциональной красотой и величием человеческого сознания волевого порядка!

Я не буду описывать в отдельности каждую вещь, так как в предыдущих страницах они почти все описаны. Но я скажу несколько слов о большой картине «Рабочий кооператив» и ряде севастопольских этюдов.

А пока я, вполне успокоенный и удовлетворенный тем, что мне не стыдно через несколько часов открыть двери жаждущему зрителю, который не будет искать на моей выставке ни слезовых пейзажиков, ни пошлых банальных ландшафтиков, ни цветов, до иллюзии старательно размалеванных, ни радостных, солнцем залитых с коровинской хваткой разгильдяйских этюдов. Это уже залог того, что зритель на моей выставке — не просто обыватель-ротозей, а это зритель, вооруженный до зубов, готовый сразиться за высокую форму искусства, ведущую человечество к завоеванию новых познаний, новых ощущений и удовлетворения высокого порядка.

Вот ряд севастопольских этюдов [212], принесших мне всеобщее признание. Смотря на них, было бы дико восторгаться типичностью севастопольского ландшафта или точностью расположения его улиц

и характерностью его домов и гуляющих мимо них людей. В севастопольских этюдах раскрыты те нюансы и колористические контрасты, которые отличают этот ряд этюдов от всего, что до сего времени предшествовало в области пейзажной живописи. Эта правда о Севастополе значительно выше и сильнее натуралистической подражательной правды. Эта правда говорит языком искусства, она нам дает новые аспекты видения, и она не дает искусству стоять и топтаться искони веков на одном месте, обращая его в аморфное состояние. Когда искусство теряет силу своего бытия, оно пригодно лишь висеть в золотой рамке, засиженной мухами, на стене у какого-либо чудака или... любителя и собирателя картинок, старательно охраняющего свои добросовестно до сухоты и скуки заделанные вещи: Шишкина, Маковского, Айвазовского, Левитана и даже Коровина — русских корифеев, этих собирателей из закоулков европейских музеев. Боже, как скучно и тоскливо на душе становится каждый раз, побывав у этих друзей искусства.

Выходя с выставки, я шел обратно домой в совершенно ином настроении. Солнце грело своими живительными апрельскими лучами. Улицы были залиты оранжево-фиолетовыми сияниями утреннего солнца. Пение птиц оглушало слух тысячами голосов. Я был преисполнен величайшего счастья бытия. Я испытывал сладость сознания, что недаром прожил свой век, что оставил бесспорный след в истории русского искусства, что 25 лет, выставляясь ежегодно на различных выставках, я давал пищу и утолял духовные потребности людей, жаждущих культуры. Придя домой, я тут же заснул и не увидел ни снов, ни кошмаров. Проснулся в 12 часов, не спеша оделся и к 2 часам пошел на открытие выставки.

Подойдя к зданию, я был поражен скоплением желающих попасть на вернисаж. Очередь образовалась вплоть до Неглинной, и машины заставили весь Кузнецкий Мост. Я насилу пробрался. Зал был до духоты переполнен, и в воздухе раздавался мерный гул говора, фактически указывая на то, что выставка волнует. Когда на вернисаже тихо — это почти всегда дурной признак. Зрители с трудом пробираются от картины к картине и почти все о чем-то горячо спорят. Невыносимое количество рукопожатий и поздравлений дошло до пределов. Пришлось прямо удалиться из зала и только уж

с Ю. М. Славинским [213], председателем «Всекохудожника», опять выйти для официального открытия.

Выставку открыл Ю. М. Славинский. От МОСХа говорил Вольтер (председатель МОСХа) и кто-то еще. <…> Словом, мне устроили бурную овацию в течение 6–7 минут. Я был очень тронут, и даже чуть-чуть не покатились слезы. Выставка была встречена печатью очень тепло, и в некоторых статьях превозносили до небес [214].

Я обещал описать большую вещь «Рабочий кооператив». Большая вещь, 4 метра панно. Ее я писал под впечатлением эрмитажного Снейдерса. Изображен большой магазин, весь заставленный съедобой. Слева в глубине висит туша говядины. На первом плане стоят покупатели самых различных слоев. Вот гражданин инженер стоит, нагнувшись, укладывая гуся или утку в свой чемодан; вот молодая женщина с меланхолическим видом подходит к прилавку, за ней стоит солидный пожилой человек, по виду учитель (портрет А. В. Куприна). Вся вещь выдержана в коричневых теплых тонах. Ее очень боялся вешать А. С. Б. [215], ссылаясь на то, что в ней очень явственно изображена очередь (на самом деле, в расстановке фигур я исходил исключительно из композиционных соображений). По этой же причине ИЗОГИЗ, издававший настенные картины большого формата, прекратил дальнейшее печатание, напечатав предварительно 5000 экземпляров [216].

На устроенном «Всекохудожником» обсуждении был набит полный зал до отказа. Докладчиком был <...>. После доклада очень нерешительно выступали ораторы, что объясняется бедностью доклада, на что указывали почти все выступавшие. Так, чтобы разогреть аудиторию, я попросил себе слово, и действительно, после меня стали выступать один за другим. К сожалению, почти все выступавшие, как водится на подобных дискуссиях, отделывались похвалой, что не давало зарядки к какому-либо проявлению темперамента или страсти. Разве только можно выделить выступавшего ныне безвременно умершего талантливого художника Федорченко, который буквально истерично и искренне доказывал, что Лентулова недостаточно понимают и ценят, произнося такие образные слова, как.. «это жемчужина русской живописи». Честное слово, я не вру. Хотите, просмотрите стенограмму и еще выступление С. Городец-

кого[217], который пытался покритиковать в области отделки, как он выражался, отдельных деталей, а поэтому на выставке все же доминирует этюд, чего я сам не отрицаю и не боюсь этого слова, так как считаю, что этюд — это самая живая форма искусства, связанная с живо-подлинной органической спайкой с действительностью. Законченный, проработанный и композиционный этюд — есть вполне достаточное произведение, стоящее наравне с картиной. Городецкий этого не понимает, хотя сам занимается как дилетант искусством. Это именно и мешает ему понять, что чисто и гладко написанное произведение не есть еще картина.

* * *

Последние пять лет каждый год возникал вопрос о моей персональной выставке. Все единогласно признавали, что устройство ее необходимо, я же оттягивал вопрос, находя, что у меня еще нет достаточно материала, чтобы я мог выступить в качестве художника, прожившего 15 лет после революции. Последний год как раз был напряженный момент острой классовой дифференциации. Все художники, получившие свое воспитание до революции, огульно признавались представителями буржуазной культуры, подозревались в приспособленчестве и подвергались травле и жестокой критике. Мне как принадлежавшему к категории художников, получивших свое воспитание до революции, было особенно рискованно — выступать со своим периодом дореволюционных работ, с огромным количеством соборов и церквей, правда, изображенных не из религиозных чувств (они все скошены и расчленены, чего это чувство, конечно бы, не допустило), а просто из любви к архитектуре и, в частности, к кремлевскому стилю и барокко.

Наконец, на разгулявшуюся критику и злопыхательство РАППа[218] и РАПХа в лице представителей — Вяземского[219], К..., Цирельсона, Антонова, Енгелик по линии ИЗОГИЗа и проч. обратил внимание ЦК партии и своим постановлением от 23 апреля 1932 г. положил предел допущенным перегибам со стороны указанных организаций. Постановление ЦК партии[220] сводилось к роспуску организаций РАПХ и РОТХ и к ликвидации обществ ОМХ,

ОСТ[221], ОХТ[222], «Четырех искусств»[223] и др. и созданию единой московской областной организации[224].

Художники по-разному восприняли это постановление, по существу содержащее в себе лаконический смысл, сводящийся к лозунгу «За качество продукции!» Одни толковали это как раскрепощение искусства от тематики, т. е. аполитизация искусства; более способные воспринимать идеи диалектического материализма понимали, что в стране борющегося класса не может быть отвлеченных идей и что искусство действенно, поскольку оно отражает эпоху. Наша эпоха является богатейшим материалом для творчества. Пафос борьбы за новую жизнь и перестройку человека в своем стремлении к созданию бесклассового общества является неисчерпаемым содержанием, которое должно целиком захватить эмоционально-творческим подъемом художника. Эти новые формы и новое содержание само по себе есть путь к созданию пролетарского искусства.

Я не истолковал постановление это как некую амнистию искусству, как его аполитизацию. Я не допускал, чтобы в стране, охваченной энтузиазмом строительства и борющейся за создание внеклассового общества, искусство могло быть безучастно и аполитично, но тем не менее в то же время постановление дает возможность художнику без административного нажима проявить себя в искусстве, свободно и без ограничений показать себя в ретроспективном объеме.

Я рассматриваю постановление ЦК как меру, которая кладет предел механическому воспроизведению революционных сюжетов старыми передвижническо-академическими методами.

Пора поставить вопрос о создании большого стиля пролетарского искусства. Для этого потребуется колоссальная работа над созданием новой техники, цвета, яркости для отображения нового содержания. Великое искусство не создавалось в быстрый промежуток времени. Для создания его требовались целые века, и только современные большевистские темпы превратят века в годы, и мы видим, что за пятнадцать лет происходит процесс большого брожения в искусстве: уже резко ставится вопрос о качестве, уже содержание перестало мыслиться без формы и форма без содержания. Художническое мировоззрение окончательно переключено. Худож-

ники в своей массе отдают отчет перед великими задачами сегодняшнего момента. Мы должны взять от старых мастеров пафос и мастерство, от современных — цвет, содержание и вкус к искусству, и я приветствую ориентацию на Рубенса, Рембрандта, прибавлю Тициана, Рафаэля, Эль Греко, обхожу Репина, как недостаточно яркого мастера с пониженной цветовой волей, предлагаю Сильвестра Щедрина, Левицкого, Сурикова, Врубеля, Сезанна, Дерена, Пикассо.

Устраивая свою ретроспективную выставку, вызвавшую большой общественный интерес, я имел в виду ту главную задачу, которая сводится к сопоставлению двух главных периодов моего творчества — дореволюционного кубофутуристического, эпатирующего против общественных устоев и вкусов тогдашнего общества, и периода послереволюционного.

Решено было устроить мою ретроспективную выставку начиная с первого «Бубнового валета». Выставка должна была быть открыта в марте 1933 года. Перед ней прошли две персональные выставки — Кончаловского[225] и П. Радимова[226]. Первая потерпела полный крах. Она не имела успеха, во-первых, из-за абсолютного отсутствия какой-либо связи с современным устремлением, во-вторых, из-за сравнительно однообразного содержания. Натюрморт и пейзаж превалировали на восемьдесят девять процентов, по качеству, правда, весьма высокие. Большой холст — портрет Пушкина[227], изображенного в момент работы с пером в руке, приставленным ко рту, с глуповатым выражением лица (вполне допускаю такое выражение в момент творчества) и со скрещенными голыми ногами, не вызвал того, на что рассчитывал художник. Скучный серый фон стены, плохо написанное окно, слишком хорошо написанный натюрморт с кричащим цветом желтого одеяла, по существу ненужная выдумка с голыми ногами — все это вызвало сомнение и общую неудовлетворенность. Пресса единодушно раскритиковала выставку[228], несмотря на всю помпу, с которой старались устроить этой выставке заправилы кооператива.

Перед выставкой я страшно волновался. Атмосфера «Всекохудожника» невероятно густа. Она наполнена людьми, которые, собственно, ни в одном учреждении в наше время не могли бы так бла-

гополучно и почти бесконтрольно находиться. Это люди, ранее работавшие в самых антихудожественных залах — вроде Дациаро или Аванцо[229]. Например, П. П. Сауров[230], который содержал галерею на Тверском бульваре против памятника Пушкина, где он вел торговлю картинами гнуснейшего качества и содержания, вроде Сусанн, Саломей с головой Иоаканаана, Амуров и Психей и пр., которые находили спрос среди разбогатевшей замоскворецкой плутократии, домовладельцев, зал для свиданий, наряду с знаменитыми органами с репертуаром «Не белы снеги», «Лучинушка», «Вниз по матушке по Волге» и пр. и с чучелой-автоматом наверху, изображающей дирижера, не в такт музыке дрыгающей рукой. Этот П. П. Сауров во «Всекохудожнике» занимает самое важное место по выставочной части. Он заведует экспозицией, в его руках находится торговля картинами. Легко себе представить его вкус и симпатии к продукции, поступающей для выставок, а с этим и его вообще отношение. Ко мне, правда, он относился с большим уважением, но при развеске моей ретроспективной выставки, начиная с первых выступлений со всеми кубистическими, футуристическими и прочими периодами, совершенно недоступными пониманию этого торговца Саломеями, он держался диктаторски и не допускал никого, даже и меня самого, вмешиваться в это дело до самого конца. И надо сказать, что в общем развеска оказалась удовлетворительной, за исключением немногих деталей и так называемого эклективного отдела, где были собраны работы переходного периода. Здесь он столкнулся с А. М. Эфросом, который с пеной у рта доказывал, что такую сложную ответственную выставку, как лентуловская, нельзя поручать вешать «сауровым».

Бывший царский прокурор Янек Николай Федорович[231], сухой чиновник, никакого отношения к искусству не имеющий, со всеми художниками успевший проявить сухую педантичность и чиновничье высокомерие, за последнее время притихший, окончательно наученный неоднократными столкновениями с художниками, ко мне относился с подобострастностью, очевидно, заранее предвкушая успех выставки, хотя за <моей> спиной своими опасениями и мутил Ю. М. Славинского за большое количество церквей и за «Эмигрантку» — картину, о которой я расскажу при описании этой выставки.

Однако надо отдать справедливость, что сей Янек своей точностью и исполнительностью весьма способствовал тому, что выставка открылась вовремя и вполне доделанной.

Еще одну из самых главных ролей в моей выставке играла Жанна Эдуардовна Каганская [232].

Жанна Эдуардовна Каганская, добротная дама с претолстенькими ногами, не лишенная, однако, приятности, в дружбе со всеми художниками, так называемыми формалистами. Она работала в Третьяковской галерее, теперь работает по выставочной секции «Всекохудожника». Ж. Э. знает жизнь всех художников и в отдельности каждого из них, держит себя в значительной мере независимо, любительница позлословить. Она в дружбе с О. Н. Бубновой [233], женой наркома, которая занимает скромное место в том же кооперативе, но тем не менее непосредственно, конечно, влияет на всю жизнь кооператива. С ней быть в дружбе — вещь неплохая.

Эта Жанна Эдуардовна ко мне и моей выставке относилась очень благосклонно и считала своим долгом ежедневно инспирировать меня всеми разговорами и сплетнями, которые слагались перед открытием выставки и во все время ее существования: чем будоражила меня все время, меня, реагирующего сильно на все, что касалось моей выставки. Это не потому, что я большой любитель бабьей болтовни, но потому, что действительно атмосфера вокруг выставки была весьма сгущенная.

За несколько дней до открытия Ж. Э. звонит мне по телефону и сообщает, что она хочет заехать ко мне и поговорить о «делах». У меня в семье только что был крупный разговор с Марией П., моей женой, на почве моей дружбы с К. П. в присутствии самой К. П. Я был очень расстроен, и мне, по правде говоря, не хотелось никого видеть, но делать было нечего: я любезно заявил, что буду рад ее видеть, тем более что любопытство давало себя знать. Мы прекратили все споры и встретили ее как ни в чем не бывало. К. П. осталась тоже. Она очень умная женщина и выручала нас тем, что в течение всего вечера вела беседу с гостьей. Я овладел собой только после нескольких рюмок ликера, который мы все стали пить. Ж. Э. значительно повеселела и под конец стала перебирать всех и вся и под страшным секретом сообщила мне, что у меня есть враг

в лице Ольги Николаевны, которая будто с пеной у рта доказывала, что я типичный представитель буржуазного искусства, и что будто бы даже предсказывала полный провал выставки, еще больше чем у Кончаловского, тем самым деморализовала всех, кто фактически вел работу по выставке.

О. Н. также яростно выступала против «Эмигрантки», вещи, которую я написал с одной художницы, моей ученицы, очень ко мне привязанной и по внешности очень подходящей модели для такого сюжета. Словом, название «Эмигрантка» вытекло само собой. Я ее посадил на диван с руками, придерживающими малиновый накинутый на плечи джемпер, с поднятым поворотом головы, окружил ее грудой различных предметов: шляпами, женскими и мужскими брюками с подтяжками, чемоданами, картонами со всяким барахлом, спринцевальной кружкой с резиновой кишкой и дамскими кружевными панталонами.

И действительно, придя на другой день в кооператив, я прочитал у всех в выражении лица холодок и во всяком случае заметную перемену ко мне. То ли все знали, что все разговоры обыкновенно доходят до своего адресата, то ли на самом деле скептически относились к вещам, предназначенным к выставке. Я нервничал и терялся. В конце же обнаружилась характернейшая черта обитателей «Всекохудожника», которые, не имея своего мнения, целиком меняют его, а вместе с ним и отношение к вам, стоит только кому-либо из влиятельных лиц обмолвиться либо одобрением, либо руганью. В таких случаях близкие друзья мои, вроде Ю. Д. Соколова, меня стараются приободрить, а такие друзья, как Ж. Э., которая хотя и не меняет скоро своего отношения, но зато переходит в дидактический тон и читает ряд наставлений, так сказать, искренне скорбя: «Ах, Аристарх Васильевич, я вам говорила, что не надо показывать „Эмигрантки", вот вы меня, Аристарх Васильевич, не слушали, а теперь видите, что вы себе только вредите, ну ничего, не волнуйтесь» и т. д.

Два дня спустя во «Всекохудожник» приходит начальник морских сил <...> и просит, чтобы ему показали мои вещи до выставки, и вот курьез: он приходит в неописуемый восторг от моих вещей, в том числе и от «Эмигрантки». И, о милосердный боже, что за метаморфоза произошла! Мне немедленно звонит Ж. Э.

и требует, чтобы я немедленно приехал. И тут происходит нечто невообразимое, ко мне по очереди лезут и жмут руку, все стараются заявить, что каждый из них именно не сомневался в предстоящем успехе выставки и что-де каждый из них это еще первый знал и об этом мне говорил и пр., и пр.

Я жалею, что в дальнейшем каждый шаг выставки увеличивал ее успех, а то, я уверен, было бы много еще разных анекдотов, достойных пера Зощенко или Романова[234]. Жутчайшие муки приходится испытывать, когда выставку устраиваешь не сам, а другие, и ты обязан отчитываться в каждом своем шаге и проходить через бесконечные чистилища, от которых уже давно отвык за двадцать пять лет.

Первый отбор был на предмет оформления вещей на подрамники и окантовки. Вещи мои, откровенно признаюсь, были на девяносто процентов в плачевном состоянии, многие из них приходилось заново прописать, а процентов пятьдесят тщательно реставрировать. В этом деле мне много помогла талантливая художница Татьяна Сергеевна Анисимова, дочка проф. геологии. Она с Ю. Д. Соколовым совершенно самоотверженно старались и много сделали для успеха моей выставки, они размывали вещи, реставрировали и проч.

Второе чистилище — предвыставочный просмотр жюри из представителей кооператива, т. е. хозяев выставки во главе с Ю. М. Славинским при участии В. Ф. Сахарова, коммерческого директора кооператива, человека с недюжинными коммерческими способностями, фактического основателя и инициатора кооператива, к недостаткам которого можно отнести излишнюю манеру выставлять себя в роли знатока, нередко выступать на собраниях почти теоретиком искусства и непременно участвовать во всех и всяких жюри, даже в жюри юбилейной выставки Реввоенсовета. Этим он настраивает против себя всех художников, хотя и держится всегда очень доброжелательно. Ко мне он особенно благоволит, и я даже готов признать, что за три года существования кооператива В. Ф. действительно научился по-настоящему разбираться в искусстве и уж во всяком случае, не в пример очень многим утонченным знатокам и искусствоведам, обладает определенностью суждений и оценок

личного своего взгляда, ни от кого и ни от чего не зависимого, что лишний раз свидетельствует о цельности его натуры, натуры чисто русского склада со всеми щедрыми возможностями, коими наша страна всегда была богата.

Следующие члены жюри Фр. Кар. Лехт, недоброжелательный человек, сам посредственный художник, продавший очень выгодно свои акварели и рисунки, сделанные с натуры в Кузнецкстрое и приобретенные администрацией Кузнецкстроя; затем Н. Н. Масленников, фигура весьма замечательная: он хороший с западным вкусом художник, еще сравнительно молодой, хороший теоретик искусства (он член партии). Одно время весьма затравленный критикой и наущением РАПХ, тем не менее работающий не покладая рук за идею борьбы...

Пока мои вещи еще стояли у стен и не были развешаны, сотни художников толпились, с громадным любопытством рассматривая каждую вещь в отдельности. На самом деле я ведь держу экзамен за весь «Бубновый валет», за всю самую яркую страницу истории русского искусства за последние ровно 25 лет. А между тем за время революции, за 15 лет, одни знали, но уже успели забыть, другие, выросшие за время революции, судили только понаслышке, ибо по картинам, сделанным бубновалетцами за время революции, о «Бубновом валете» судить нельзя. Обо мне тоже судят более по фамилии, а потому мне предстояло выдержать экзамен и за себя, и за всю группу, а потому вполне понятно мое волнение.

За день до развески, когда все картины были уже готовы, набиты на подрамники и окантованы, я прихожу рано утром, когда еще никого не было, и с лихорадочной быстротой начинаю примерную расстановку главных картин. Я расставил всего несколько работ: «Москву», «Звон», «Степана Разина» и последнюю большую вещь «Рабочий распределитель», и для меня картина была совершенно ясна.

С этого момента я внутри себя вполне удовлетворен, я, так сказать, прошел самое ужасное и строгое жюри и был совершенно спокоен. Меня уже не пугали никакие неудачи и не удивили бы успехи. И действительно, только упомянутые несколько вещей могли бы без затруднений представить из себя выставку, которая имела бы

большой успех, а подобных вещей или в своем роде не хуже было еще много-много.

Я оставил на этом предварительную экспозицию и совершенно перерожденный вышел на Кузнецкий Мост. Погода была изумительная, весеннее мартовское солнце со всей щедростью и теплотой вливало в душу какой-то упоительный необъяснимый восторг. Мне казалось, что миллионы трудящихся, наполняющих московские улицы и площади, как миллионы весенних птиц щебетали, толпились, шли и радовали, ехали на трамваях, бесчисленных машинах, шумя, звеня, мелькая и сверкая стеклами по зеркальным мостовым, мимо строящихся новых гигантов, новых зданий пролетарской всемирной столицы. Мне хотелось сказать много слов и поведать всю силу подъема, который наполнял мою душу доверху. Я выдержал экзамен. Далее оставалось только пройти через горнило оценки общественного мнения, печати, власть имущих.

Вторая по значению для меня критика — это критика и оценка художников, особенно по формальным установкам близких мне.

В этом отношении художники единодушно приняли мою выставку, и самые ярые поклонники П. П. Кончаловского решительно переменили свое к нему отношение в мою пользу.

Но, несмотря на вышеописанное мое состояние, все же мне пришлось поволноваться еще не один раз. Я волновался, хотя, собственно, дело не в волнении, а просто в том остром и неприятном чувстве, которое приходится испытывать всегда в самый решительный момент — когда вещи уже вешают на стену. Это было в помещении кооператива «Художник», где десятки каких-то людей из бесконечных канцелярий, управлений, бухгалтерий снуют, делают свои нелепые замечания и просто раздражают. Как-то теряешь позицию и просто начинаешь нервничать.

Почти все вещи приходилось расставлять самому, т. к. вследствие напряженного состояния хочется скорее расставить их хотя бы примерно, чтобы прекратить нелепые советы, предложения и проч., и действительно, все вещи в течение часа были расставлены. Остальное делал уже мною ранее описанный П. П. Сауров, который, впрочем, не ограничивался только развеской на указанные места, а, к сожалению, проявил много и своей инициативы, да

еще сдобренной директивами правления, чтобы вещей уж очень «непонятных», кубофутуристического периода, не выпирать на видные места, а куда-нибудь запрятать по углам. В результате две самых блестящих вещи — «Страстной бульвар» и «Звон» — были повешены у самого окна, без расстояния, закрыты наполовину роялем и заслонены громадной пальмой.

От этого общая экспозиция пострадала, конечно, но все же другие работы заполняли это досадное и по существу варварское руководство заправил «Всекохудожника». Тем более что вести с ними борьбу было невозможно, да и, откровенно говоря, охоты не было. Я не люблю проявлять настойчивость там, где хозяин не я, тем более что в общем все же было удовлетворительно.

Выставка на другой день после полудня была уже готова, полы натерты, этикетаж развешан, номера тоже, каталоги вышли к сроку со статьями от кооператива, автором которой, говорят, является Эфрос, и статьей И. Хвойника, И. А. Скворцова. Фактически уже стало ходить много всякого люда, и я начал получать поздравления, от которых в дальнейшем буквально можно было сойти с ума.

Все ходили с хорошими приятными лицами, но еще никто не знал, как встретят мою выставку официальные представители. С нетерпением ждали правительственной комиссии, без разрешения которой выставка официально не может считаться открытой. И неожиданно комиссия в лице М. П. Аркадьева [235] буквально приходит в восторг. Это было без меня, мне немедленно, конечно, звонят по телефону и сообщают о таком потрясающем событии, что с выставки не сняли ни единой вещи, и, к стыду правления «Всекохудожника», им почти всем пришлось еще раз заверить меня, что они все уверены были еще заранее, что именно все так и будет. Все повылезали из своих щелей и стали себя чувствовать на выставке формалиста вполне освоившимися.

В день открытия выставки (вернисажа) утром рано посетил выставку А. С. Бубнов и пробыл на ней полтора часа. Впрочем, это обстоятельство послужило предметом спора: одни доказывали, что он был полтора часа, а другие утверждали, что он был два часа. А. С. внимательно осмотрел все, не без остроумия и правильно заметил по поводу индустриальных работ, что это дело трудное, нашел

немного не совсем своевременным отображать в столь цветущем состоянии нашу кооперацию (по поводу «Рабочего распределителя»), так как в этой пятилетке вопрос снабжения не стоит в актуальном порядке. А в общем выставка ему тоже понравилась, и, поздравив меня с успехом, он уехал. А. С. Бубнов посетил выставку два раза. Во второй раз он был с своей маленькой очаровательной дочкой Бубой[236] и пробыл на выставке 3 часа.

К 12 ч. стал собираться народ и к 2 ч. зал уже не вмещал больше публики. Очередь была на улице, что само по себе собрало большое количество народа около громадной арки — окна кооператива на Кузнецкий, через которые видна была часть выставки и битком набитый зрителями зал. Непосвященные прохожие недоумевали, чему приписать это торжество с десятком вереницей подъезжающих роскошных машин иностранцев.

В 2 ч. началась официальная часть, которую открыл председатель «Всекохудожника» Ю. М. Славинский. В теплой речи он вкратце пояснил значение моей ретроспективной за 25 лет выставки и объявил о возбуждении ходатайства перед ВЦИКом о даровании мне звания Заслуженного деятеля искусств, потом под продолжительные аплодисменты представил меня публике. Далее выступал представитель от МОСХа Е. Рижский, в пространной речи указавший, что мою выставку следует изучать, отметил несомненный факт переключения всего творчества от абстракции формалистического экспериментирования к внутреннему содержанию и современной тематике.

Следующим выступал Ф. С. Богородский, которого Ю. М. Славинский, предоставляя ему слово, назвал просто Федей Богородским. Этому Феде уже далеко за 37 лет, он с самого начала революции выступает на выставках, имел с своими беспризорниками громадный успех на выставке АХРР в 1928 г. Особенно его выдвинул А. В. Луначарский. Но внешний вид Богородского, его щеголеватая манера одеваться и веселый нрав больше располагали называть его Федей, чем Федором Семеновичем. Впрочем, за глаза ведь и Федора Ивановича Шаляпина зовут Федей и даже Федькой Шаляпиным. О Феде Богородском я еще буду писать особо как об очень яркой и колоритной фигуре.

Он говорил очень тепло и интересно. После него выступил я сам, вновь встреченный весьма долгими аплодисментами. Я говорил о пройденном мною за 25 лет пути, заставшем меня в двух эпохах: до революции и во время революции. Говорил о моей любви к Москве старой, о ее барочной архитектуре и пр., которая на 50 % занимала место в моем творчестве как излюбленная тема, и о неослабевающей любви моей к Москве новой, с рядом воздвигнутых взамен сломанной старой, обтрепанной ее части новых колоссов, с новыми усовершенствованными мостовыми, постройкой метро, Дворца Советов и проч. и проч. Говорил о моем искреннем желании со всей серьезностью осознать все великое значение созидающегося в нашей стране социализма и своим творчеством способствовать успеху этого строительства. Под долгие аплодисменты я покинул эстраду.

Я совершенно не мог добраться до двери, ведущей в соседнее помещение кооператива: поздравления, рукопожатия, выражения восторга. Все это было в таком количестве, что я без преувеличения скажу: у меня кружилась голова, не, как говорят, от успеха, а от физического состояния, и пот лил с меня градом.

Выставку смотреть, конечно, было невозможно, но что отрадно было отметить, это то, что вся публика себя чувствовала необыкновенно бодро и с подъемом, не в пример тому (скажу не для хвастовства), как несколько растерянно и неудовлетворенно она чувствовала себя на выставке П. П. Кончаловского.

Основным содержанием всех комплиментов, поздравлений и просто замечаний было утверждение, что «давно уже не приходилось видеть столь яркую, сочную и жизнерадостную выставку, как ваша», что «ваши вещи есть подлинное, настоящее искусство, эмоционально насыщенное и актуальное».

В соседнем кабинете правления был сервирован роскошный чай, где весьма чопорно сидели знатные гости, много видных партийцев.

Народ не расходился почти весь <день> до самого конца, когда уже прозвонил звонок о закрытии. На вечер я пригласил к себе художников — близких моих друзей.

* * *

Предыдущую главу я зачеркнул, потому что начал философствовать. Я люблю философию и, сколько мне отпущено, ее изучал, но сам философствовать не люблю. Лучше буду описывать факты из своей жизни просто, без философии.

Вечер с художниками прошел в сплошных тостах и речах. Художники моей выставкой очень довольны. Из встреч и мнений, высказанных мне на выставке, любопытна встреча с Кончаловским. Он о выставке ничего не сказал, а просто поздоровался и спросил: «Ну, как дела?» Я ему ответил: «Ничего, спасибо. Как ваши?» — «Мои хорошо, как всегда». Я: «Да, это хорошо, вот и у меня тоже ничего, все идет как по маслу». Он: «Ну что же, вот и хорошо, это даже очень приятно». Я: «Конечно, а то что же за жизнь, когда дела идут плохо». Он: «Ну, а как вообще?» Я: «Вообще, как когда, иногда очень даже, а иногда ни два ни полтора, вот так вот и живи». Он: «Ну, всего хорошего, меня ждет машина, еду к японцам». Я пожелал счастливого пути. К себе я его не пригласил, раз он едет к японцам. В раздевальне его встретила Жанна Эдуардовна Каганская, и на ее вопрос о выставке он сострил: «Революции мало». Петр Петрович приписывает мне, что я прямо только и думаю о том, чтобы написать что-нибудь революционное. К сожалению, он ошибается, в этом отношении я не далеко от него ушел, потому что я знаю, что это дело трудное.

Из серьезных речей и мнений, высказываемых на вечеринке художниками, выяснилось: они считают, что мой дореволюционный

период сильнее и ярче выражен. А. А. Вольтер даже прямо высказал, обращаясь ко мне в своем тосте: «Аристарх, желаю тебе отобразить нашу героическую эпоху постройки новой жизни так же ярко и эмоционально, теми же сильными средствами, которыми ты отразил дореволюционную эпоху».

Другие доказывали, что последний период — период более тонкого мастерства и тонкого глаза,— сильнее и глубже дореволюционного кубофутуристического периода декоратизма и экспериментов. Очень правильно и тонко понимает искусство и верно оценивает мою выставку В. Л. Храповский, сам тонкий и одаренный художник. Искренне и самобытно говорил Сахаров. Гости уже утомились от речей, но он очень просил дать ему сказать. Выше я уже упоминал о Сахарове Василии Федоровиче [237]. Мне нравится его черноземная натура, он преуспевает с каждым днем. Внешность у него типичного коммерсанта, так, из галантерейного ряда, или прямо, что называется, красным товаром торгует. Правда, в крупном масштабе, примерно фирмы Сосипатра Сидорова и Ко. У него (Сахарова) более широкое рыжевато-русое лицо, длинные почти рыжие усы. Во время жестов, и вообще по преимуществу, пальцы рук всегда раздвинуты, но ведь вот он, ей-богу, тонко понимает искусство и что ни день прямо удивляет. Я его считаю исключительно одаренным человеком и нужным для нашей современности. Он честно воспринимает саму идею марксистско-ленинской основы и с живым интересом и искренностью работает в этих условиях. Он говорил очень тепло и с большим вдохновением, пальцы его крепких рук то широко растопыривались, то темпераментно сжимались в кулак. Характер его речи приблизительно такой: «Аристархов Лентуловых не очень много на свете, их раз-два да и обчелся, ими бросаться не приходится и с потолка их не достанешь,— буквально его выражения.— Революционной молодежи многому можно и должно поучиться у Лентуловых».

Сахаров совершенно верно отметил две главнейшие вещи из дореволюционного периода — «Василий Блаженный» и «Звон», и севастопольский период. Он говорил так: «На самом деле, вы возьмите, какую глубину, какое проникновенное декоративно-изумительное совершенно гениальное отображение в этих острых сочетаниях дал

Аристарх Васильевич в „Василии Блаженном“. Как это верно, как характерно он синтезирует эту восточно-русскую гармонию. Или „Звон“: как изумительно тонко и в каких совершенно неуловимых радугах и легких голубовато-оранжевых переливах звона. Да, это звон, удивительный и гармоничный». Далее он говорил о последних вещах. В них он находил, несмотря на совершенно реальную форму, много общего в ощущении, искусстве, цвете и проч. Все верно. Я его речью остался более доволен, чем какой другой.

* * *

После своей последней выставки мне не хотелось участвовать на выставке 15-летнего юбилея советской власти[238]. Лучшие вещи все разобраны покупками в музеи, Наркомпросом и учреждениями. В распоряжении моем остался только хлам, и только чисто общественные соображения заставили меня дать кое-что из этого хлама. Состоявшееся 17 апреля жюри, членом которого я был, отобрало в мое отсутствие 22 вещи[239], упрекнув меня в моем весьма запоздалом приходе в том, что я дал не самые хорошие.

Блестяще прошел Рождественский[240] и с весьма большой натяжкой проходила молодежь по преимуществу формалистического духа — ориентации ОСХа и ОСТа. Сильно урезан Гончаров[241]. Можно было больше взять у Толоконникова, Щипицына[242]. Совершенно не принят Суетин[243]. Не прошла незнакомка (дама в голубом) Машкова, присланная им в дополнение к первому жюри с сопроводительным письмом, в котором И. И. довольно наивно пытался доказать, что это вещь совершенно современная, так как на портрете изображена нэпка, со всей любовью написанная художником, а нэп — это есть один из этапов нашей революции.

Вещи Древина и Удальцовой вызвали много споров[244]. На указания Перельмана, что все это не что иное как материал для психиатрического отделения, я возразил речью, заметив, что все, где нет перспективы, где художник умышленно не трактует форму, как ее трактуют другие, не есть признак для определения его психиче-

ского состояния, или уж лучше действительно заболеть психически, чем при нормальном состоянии производить неимоверное количество бездарных, никому не нужных вещей. Дальше я говорил, что взамен умышленно игнорируемой формы Древин дает исключительно редкое сочетание и достижения в области цвета и фактуры, что для советского искусства является более нужным и полезным, чем сотни плохих тематических картин.

Затем шла Удальцова, в значительной мере повторяющая Древина, но она, так сказать, по сравнению с ним более предметна, у нее есть признаки человеческих фигур и лошадей и пр. Моя речь безусловно произвела действие на жюри, и Древин и Удальцова прошли в большом количестве.

Очень изысканный художник Тышлер[245] в мастерской, когда мы приезжали для предварительного отбора, выглядел значительно сильнее. Его во всех вещах повторяющаяся гамма зеленовато-желто-серых тонов впадает в монотонность, и я боюсь, что художник скоро исчерпает себя и кончит трагически. Пока никаких выходов у него не ощущается.

Дальше было несколько супрематистов[246]. Совершенно неожиданно Филонов наряду с сложнейшими футурокомпозициями[247], сделанными все одним и тем же методом, дает вульгарнейших сухо выписанных два портрета[248] в стиле знаменитого Бодаревского.

После жюри мы поехали обедать к А. А. Вольтеру, директору Третьяковской галереи. В числе гостей был и К. С. Петров-Водкин, который страдает туберкулезом и который никак не может добиться, чтобы Наркомпрос послал его на лечение за границу[249]. Хозяин был любезен, угощал нас вкусными блюдами, приготовленными его любезной Зоей Александровной, и красным вином, подогретым с коньяком.

Я совсем немного выпил, но страшная история случилась со мной. А. А. Вольтер живет на Покровке. Когда я вышел от него с Кацманом и Перельманом и мы пошли по направлению к Земляному Валу, мне нужен был трамвай «А», но они меня вернули, так как на «А» надо было идти в обратную сторону, а шел № 8, который по маршруту следовал на Театральную площадь. Я сажусь на него, еду. Смотрю, оказывается, я еду опять к Земляному Валу. Тогда

я схожу с трамвая и сажусь опять на № 3, но в обратную сторону, думая, что вот теперь-то я уж сел правильно. Смотрю, № 3 идет куда угодно, только не на Театральную площадь. Я схожу опять и сажусь на № 24, так как всем известно, что № 24 идет на Пречистенку, т. е. через Театральную площадь. Ничтоже сумняшеся еду. Смотрю,— что за оказия? Я попал на Немецкую улицу. Спрашиваю пассажиров, куда же идет № 24, они говорят, что он идет на Каланчевскую площадь и никогда не ходил по Пречистенке. Что за история? Я быстро слезаю, но от всего этого у меня все спуталось в голове, я стал ходить по Немецкой улице почему-то несколько раз туда и обратно.

У меня была мысль зайти к родственникам моей жены, ее сестре Екатерине Петровне, которая живет в одном из переулков Немецкой улицы, очень милая женщина, раньше времени состарившаяся под тяжестью революционного режима, привыкшая в молодости к роскоши богатой купеческой жизни. Но, сообразив, что уже одиннадцатый час — поздно, а они ложатся рано, я пошел по направлению к Елоховской площади.

Смотрю, в окнах грандиозного Елоховского собора огонь. Я любитель зайти в церковь. Всенощная уже кончилась, остались одни божьи люди, которые чают утешения. И страшное зрелище: внутри грандиозного собора, одного из красивейших в Москве, с громадным полуосвещенным куполом, покрывающим, как темное небо, с громадным полуовальным окном в стиле ампир, до того величественным и мощным,— стоят вокруг аналоя в середине храма самые убогие люди, не менее убогие, чем десятка два или три оборванных нищих старух и калек, которые тут же у притвора жалчайшим образом просят, вымаливают копейку, стоят и вместе с священником в епитрахили и с крестом без конца поют: «Пасха священная нам днесь показася», чая какого-то утешения, надежды, и в нищете своей и наготе ища какой-то духовной одежды. Я долго не мог стоять: это бесконечное песнопение «Да воскреснет Бог, и расточатся врази его» мне истерзало всю душу, я выбежал из собора и пошел без всякого направления.

Мне хотелось видеть какого-нибудь близкого человека и рассказать ему все, чтобы он меня понял так же, как я это восчувство-

Письмо П. П. Кончаловского А. В. Лентулову
с эскизом марки общества «Бубновый валет»
22 марта 1913

«И в Париже может быть много полезного для Б. В. дела. Итак, добирайте и вербуйте французов, уведомляю Вас об этом от постановлении Комитета. Да знаменитую я придумал марку и печать для Б. В. Просто-напросто Карту соответствующую, вышло восхитительно что-то в этом роде, да здесь у меня не вышло. Итак, действуйте и надейтесь на меня как на каменную гору. Перестаньте смущаться, все идет как по маслу.
Жму руку, наш привет Марии Петровне
Любящий Вас Петр Кончаловский»

М. П. Лентулова. 1910-е

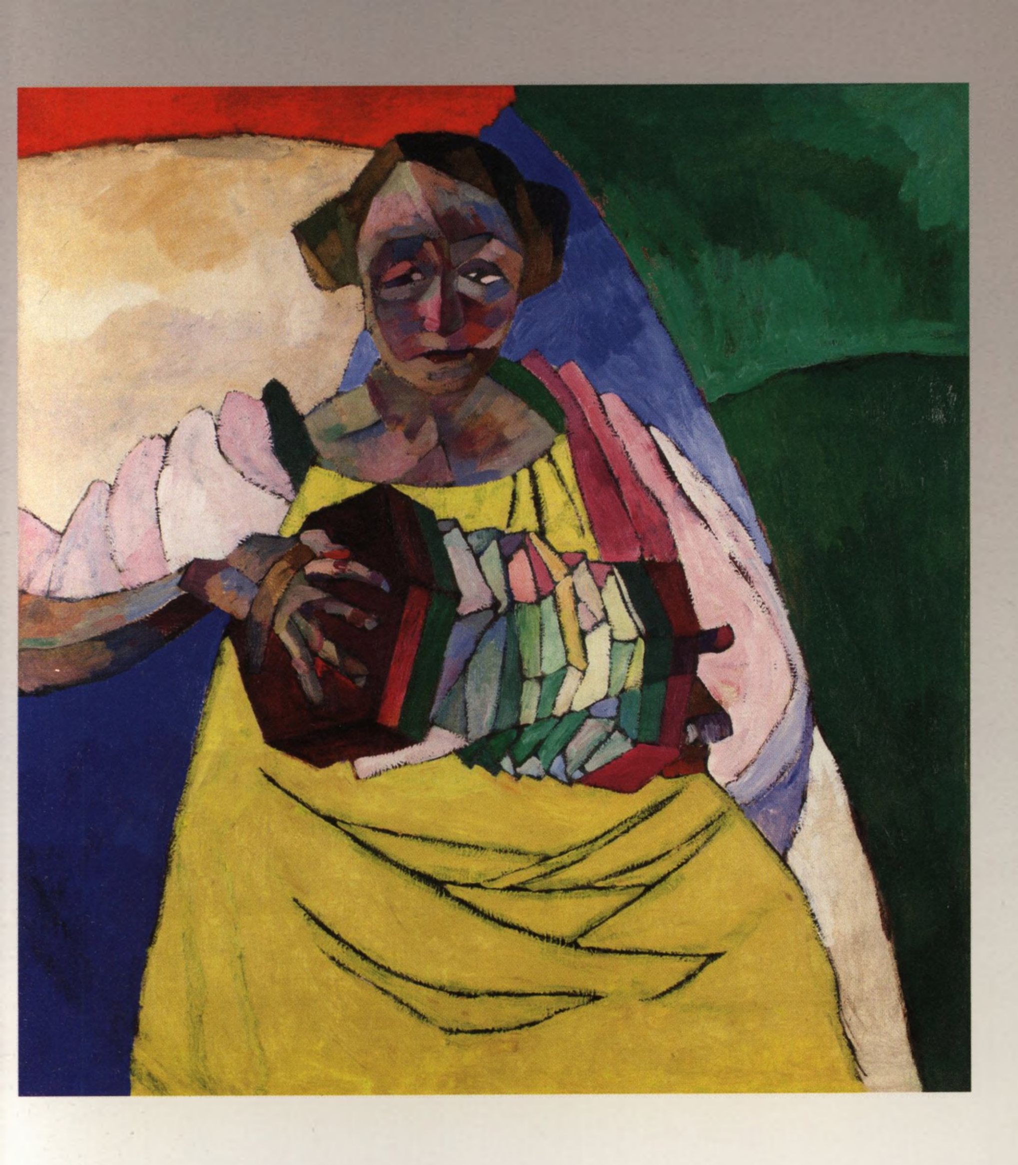




А. В. Лентулов
Портрет Марии Петровны Лентуловой
в синем платье. 1913
Холст, масло. 95 x 87
Собрание Федора Лентулова



А. В. Лентулов
Розы. Натюрморт. 1913
Холст, масло. 96,5 x 87
Частное собрание



А. В. Лентулов
Женщина с гармоникой. 1913
Холст, масло. 135,5 x 128,5
Частное собрание



А. В. Лентулов
Василий Блаженный. 1913
Холст, масло, бумажные
наклейки. 170,5 х 163,5
Государственная
Третьяковская галерея



А. В. Лентулов
Москва. 1913
Холст, масло. 179 x 189
Государственная
Третьяковская галерея

А. В. Лентулов. Небосвод (Декоративная Москва). 1915
Холст, масло. 97 х 129. Ярославский художественный музей



«официально

Многоуважаемый Аристарх Васильевич!
Со 2го апреля 1915 г. помещение Худож. Бюро остается пока не занятым.
Может быть, как лучшее из всех возможностей в смысле ИДЕИ ИСКУССТВА, Вы решите устроить (на месяц) выставку своих картин. Плата за помещение 1000 руб. (есть надежда на уступку еще). Предложите свое. Думаю, что Ваша выставка здесь НЕОБХОДИМА. Ваши утровесенние краски чудесной песней пропоют в апреле. А в апреле так славно жить – в этот прекрасный месяц Бог создал землю и совершил цветение Смысла Красоты. Ваша Выставка – необходима. Пожалуйста, решите вопрос своей выставки и скорей напишите ответ.

Секретарь Худож. Бюро
Василий Каменский»

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ БЮРО Н. Е. ДОБЫЧИНОЙ.

ПЕТРОГРАДЪ. ТЕЛ. 213-42. МАРСОВО ПОЛЕ 7.

Оффиціально

Многоуважаемый
Аристарх Васильевич!

Со 2-го апреля 1915 г. помещение
Худож. Бюро остается пока не
занятым. Может быть, как
лучшее из всех возможностей
в смысле идеи искусства,
Вы решите устроить (на месяц)
выставку своих картин.
Плата за помещение 1000 руб.
(есть надежда на уступку еще). Предло-
жите свое. Думаю что
Ваша выставка здесь необходима.

Секретарь Худож. Бюро —
Васил. Каменский

Письмо В. В. Каменского А. В. Лентулову об организации персональной выставки картин в Петрограде. Конец 1914

~~Р[illegible] [illegible]ая слава~~

Качается медленно большой языкъ
Призывая гроба къ тишинѣ...
По площади скачетъ казакъ
Къ золотой въ сторонѣ старинѣ...
Растекается холодомъ по небу
И конь его тихо поетъ:
– Развѣ припомнитъ кто нибудь =
– Царство большое твое!"

Прицѣлиться чье нибудь око тамъ
Изъ подъ ладони будней,
Увидитъ тебя заросшаго грохотомъ,
Увидитъ чья воля за вѣкъ заброшена,
Чѣмъ позвано сумрачнымъ зовомъ
И скажетъ: „Вонъ чучело стараго коршуна
Распластано небомъ грозовымъ!"

Качается медленно большой колоколъ
Дома и люди – на мѣдномъ блюдцѣ;
Ты выйдешь: руки въ крови по локоть
Изъ глазъ бичами черви вьются
Ты выйдешь: дорогу разметутъ бороды
Ты выйдешь: звѣздами скатятся люди
Ты выйдешь: „Не бывать иному городу
Чѣмъ я приказывалъ!" – конь не будетъ

Царь размерцался огнемъ парчи,
Красный казакъ на конѣ торчитъ,
Значитъ не страшна звонитъ Москвой
Весь прогремѣлъ серебромъ насквозь.

Ник. Асеевъ

Подарено
автору „Звона"
Аристарху Васильеви
Лентулову

915.

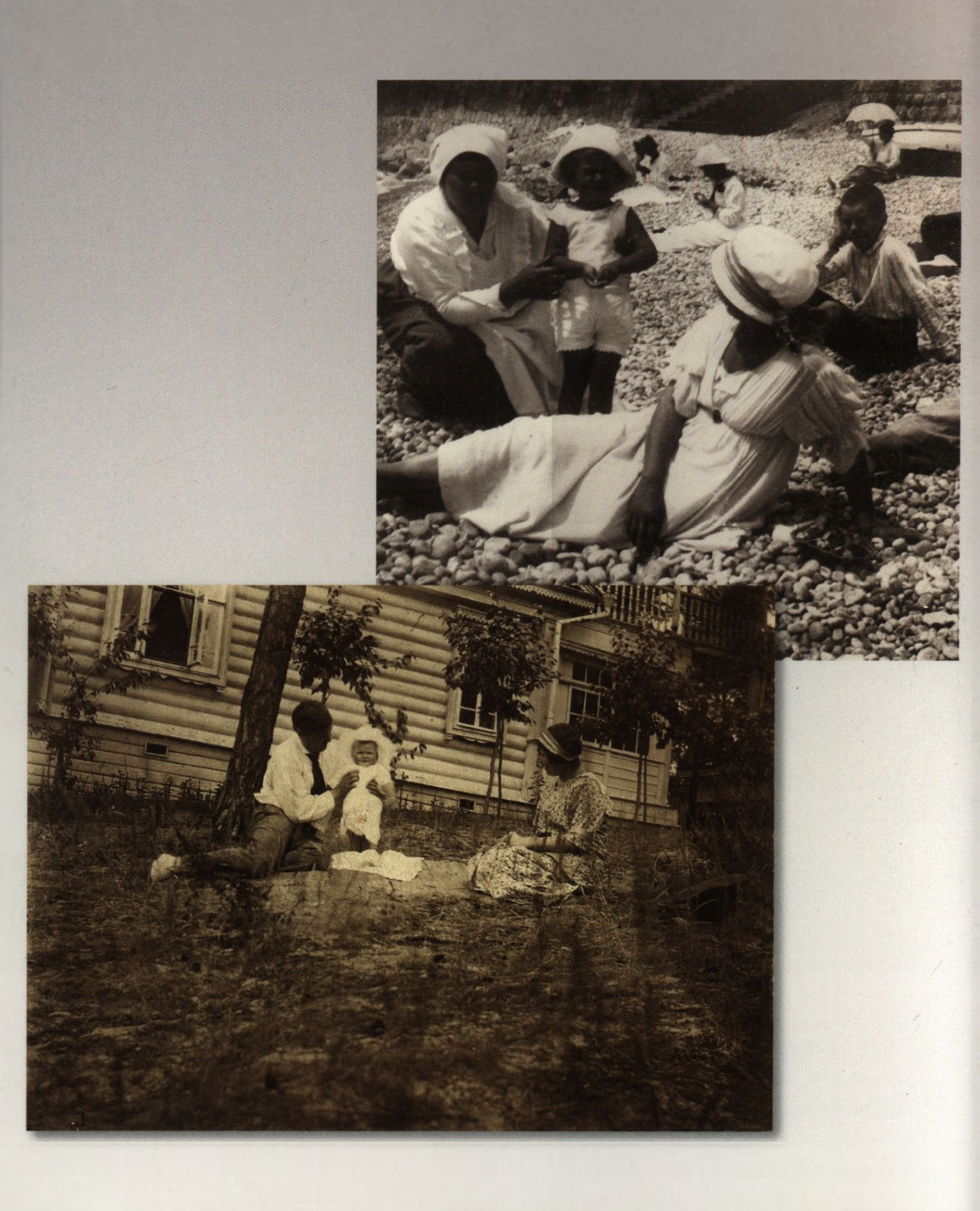
А. В. Лентулов
Звон (Колокольня Ивана Великого). 1915
Холст, масло, бронзовая и серебряная краски, наклейки из фольги. 211 х 213
Государственная Третьяковская галерея

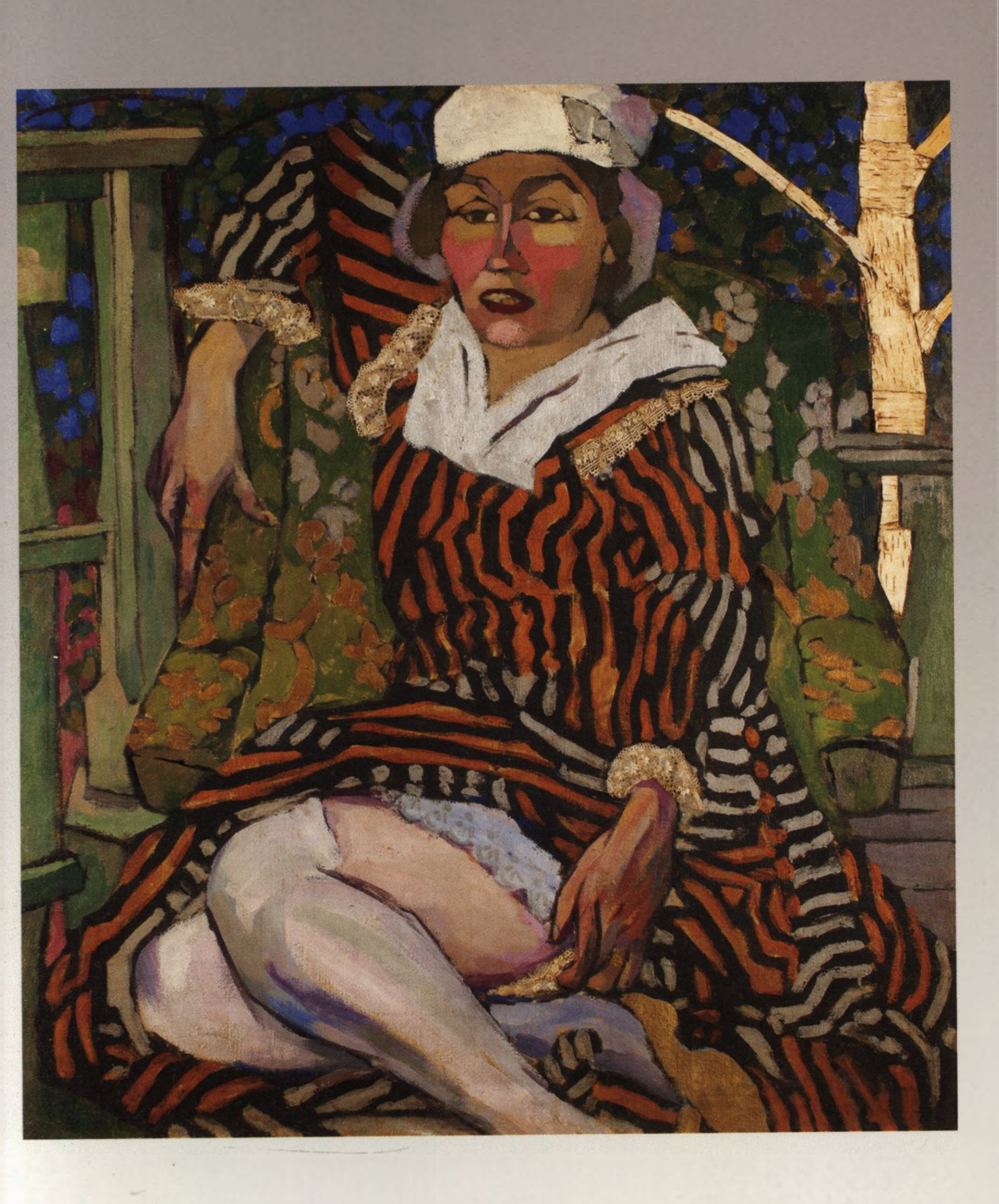


Письмо Н. Н. Асеева А. В. Лентулову со стихотворением «Качается медленно большой язык...». 1915
Внизу подпись: *«Ник. Асеев. Подарено автору „Звона" Аристарху Васильевичу Лентулову».*

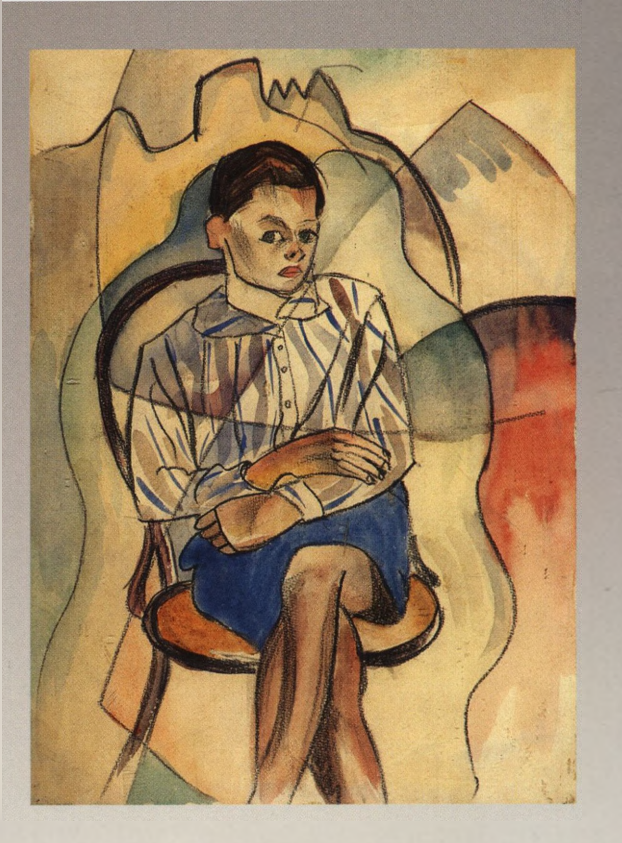
М. П. Лентулова с дочерью Марианной и няней на пляже в Крыму. 1916 (?)

А. В. Лентулов с маленькой дочерью Марианной и супругой Марией в Нижнем Новгороде. 1914





А. В. Лентулов
Женщина в полосатом платье
(Портрет М. П. Лентуловой на фоне березы). 1915
Холст, масло, коллаж. 115 x 105
Собрание Федора Лентулова



А. В. Лентулов
Мальчик Лева.
Портрет племянника
Льва Есипова. 1916
Бумага, акварель
36,5 x 26,5
Собрание
Валентина Шустера

А. В. Лентулов
Московская церковь. 1916
Бумага, акварель,
карандаш
26,5 x 37,5 (в свету)
Собрание
Валентина Шустера

Была подарена автором
А. Я. Таирову и А. Г. Коонен





А. В. Лентулов
Церковь в Алупке. 1916
Холст, масло. 72 x 52
Частное собрание



А. В. Лентулов
Ворота с башней. Новый Иерусалим
Этюд. 1917
Холст, масло. 102 x 98
Государственная
Третьяковская галерея

вал, чтобы он как художник увидел в этом образ, формулу человеческого бытия со всей ее суетой и идеалами и переустройством политического будущего человечества. Явятся новые лица, которые поймут мировую ошибку насилия и вопиют: «Да воскреснет человек, да воскреснет воля, вдохновение и свободное творчество жизни!»

ЖЮРИ 19/V 1933 года

На этом жюри в изобилии были представлены ОСТовцы. Все они очень оторваны от жизни. Их творчество не идет далее немецких журналов или в лучшем случае фотографий. Колористический их диапазон очень ограничен и монотонен. Они как будто имеют в своем распоряжении всего три тона, и этой трехцветкой жарят безразлично, без отношения, контрастов и т. д. Скучно. Серьезно, скучно. Все-таки все это не идет далее полиграфической культуры. Концепция их искусства — концепция плаката, эстетика серых и зеленовато-серых тонов стала скучной. Хочется действительного цвета, хочется радости, хочется, чтобы глаз отдыхал на здоровых, бодрых, радостных цвете и форме. Довольно бездушной рафинированной эстетики, модернизированных выкрутасов, вяло-слащавых гамм беспросветной декадентщины. Вот пресловутый Лабас. Это талантливый молодой художник, он напрягает все усилия и заботу, чтобы не сказали, что все, что он делает,— плохо. А между тем ведь все это страшно робко, вяло, монотонно и, ей-богу, по совести признаться, никому не нужно. Дю Купей заедает. Зернова — просто плохо, просто слабо и несамостоятельно. Вильямс стал писать случайные пейзажики, но можно приветствовать его за то, что повернулся лицом к действительности.

Д. Штеренберг явно не знает, куда ему идти. После натюрмортов он написал целый ряд неудачных холстов: «Аниська», «Агитатор» [250], фигура крестьянина на плоском жидком по цвету фоне,

и, наконец, впал в подражание Тышлеру в «Голове еврея» и в своем большом холсте, где обнаженная женщина высоко держит на руках младенца, который знаменосно держит красный флаг. Символизирует эта картина рождение революции. Жюри эту картину единогласно отклонило. Донельзя скучный Вялов. Совершенно невозможно, по-дилетантски работает Лучишкин. И странно, что все эти ребята еще с ОБМОХУ[251] работают вместе, т. е. коллективно, но вот уже прошло много лет, а они всего лишь заняты разработкой темы, и получается все-таки халтурно. Все они очень здоровые ребята.

Комиссаром выставки назначен И. Е. Хвойник, человек большой эрудиции и острого ума, но как администратор — нуль. Ему навезли около 2000 холстов. Жюри состояло из председателя М. П. Аркадьева, начальника Главискусства, довольно хорошо разбирающегося в искусстве (много жил за границей), Вольтера, Эфроса (едкий, злобный популярный критик и искусствовед, за время революции не раз попадавший в опалу. Во всяком случае, фигура одиозная). Его когда-то еще до революции совершенно исколотил художник Жуковский в Обществе свободной эстетики на глазах у многочисленных гостей[252]. После этого он очень не скоро пришел в себя и всех все спрашивал: «Вы слышали, как мы дрались с Жуковским?» Конечно, слово «дрались» не передает истинного характера происшествия.

После 23 апреля 32 года он всплыл на горизонте, и теперь уже без Эфроса не мыслится ни одно собрание, ни одно заседание. Он и в совете Третьяковской галереи, он и в жюри, он и в кооперативе «Художник» и т. д. и т. д.

Всенепременнейшие члены всяких собраний, организаций, съездов, заседаний — это Перельман и Кацман. Это совершенно неутомимые люди. Я поражен их энергией и организационными способностями. Они всегда во всех президиумах непременно секретарями, а чаще даже председателями. Раньше с ними ходил везде Паша Радимов, бывший председатель АХРР, но в последнее время он от них отстал: то ли он им стал не нужен, то ли они ему надоели. Они занимают всегда самые главные посты, и уж кажется, все 23 апреля было направлено прямо против них, а все-таки они ухитряются опять всплыть на самый верх. Вот уж поистине люди, кото-

рые и в воде не тонут и на костре не горят. Все с ними считаются и побаиваются их. Откровенно скажу, об них не раз себе ломали шею многие люди, в том числе и Эфрос, а последнее время был совершенно сшиблен со всех своих позиций некогда всесильный Давид Штеренберг. В чем их сила? Художники они весьма посредственные, их сила, конечно, в беспардонной демагогии. Это все знают, и этого все боятся.

Далее еще прекурьезная фигура — Саша Григорьев: человек, который с самого начала занимал перманентно очень высокие посты (партиец), был создателем АХРР, неутомимый организатор. В АХРРе сломал себе шею об тех же Перельмана и Кацмана. Ему удалось расколоть АХРР, за ним пошла самая реакционная часть АХРРовцев, и он объявил из них новое общество под названием Союз советских художников. Одно время Григорьев был буквально затравлен райкомом как оппортунист. После 23 апреля вдруг неожиданно назначается инспектором отдела ИЗО Главискусства.

Дейнека, талантливый плакатист, дурашливый малый, Грабарь, смявшийся окончательно. Только изредка он напишет будничную статью где-либо или выскажет мнение, безнадежно отжившее,— вообще елико возможно приспособляется.

К. Ф. Юон совсем одряхлел. Петров-Водкин, Штеренберг, председатель «Всекохудожника» Ю. М. Славинский, милейшая личность, болтливый и ограниченный Бескин[253], Павел Кузнецов (его звал покойный Сапунов «Паша-дуролет»). Он когда говорит, никто ничего не понимает, но все делают вид, что слушают. Затем Герасимов и несколько человек еще.

Первыми начали показывать ОМХовцев. У первого — Машкова приняли все вещи (девять), дальше А. В. Куприн. Из 25 представленных вещей приняли 19. Далее Г. В. Федоров представил большой холст «Убийство селькора зимой» — громадный холст. Налево в углу убитый селькор и добивающий его кулак, вдали по необъятно большому полю снега убегают фигуры соучастников. Картина принята условно, вернее, условно отвергнута как не удавшаяся с формальной стороны.

* * *

Не могу не описать сегодняшнего дня вообще. Это 18 июня 1933 г. С утра я собирался на этюд, у меня заранее было намечено поехать в Новодевичий монастырь написать собор XVI века, по архитектуре сродный Успенскому и Владимирскому — чисто византийский стиль.

Всякие дела, разговоры по телефону, в результате я выехал только в I ч. дня. Рисовать мне разрешили, и только под условием, что я сделаю это незаметно, я нарисовал со стен башни собор против солнца. Вышел эффектный этюд, как я и ожидал, но все же пейзаж города со всей декоративностью все более и более притупляет мой глаз. Хочется писать больше людей, лица, типы, женщин.

Вечером часов в восемь пошел я на выставку и видел свои вещи уже повешенными, вышло хорошо, только сама зала с перегороженной стеной меня не удовлетворяет. Мне нужно было встретить И. Е. Хвойника, а он все еще не приходил. По выставке мечется Эфрос, лениво позевывает добродушный М. П. Аркадьев... Все уже повешено, и неотлучно присутствует почему-то Ряжский. Он сидит в зале, где повешены его картины и картины его жены, и не отрываясь смотрит то на свои, то на ее картины. Вот скромный человек, средний художник, а искренне большого мнения о своих картинах и особенно о картинах своей жены. Впрочем, так бывает почти со всеми художниками, у которых жены занимаются искусством. Кузнецов в бешеном восторге от бездарной Бебутовой, Древин от Удальцовой, правда, не бездарной, а наоборот, более талантливой, чем он сам.

Явился Хвойник, и неожиданно для меня он против обыкновения сравнительно немного поболтал о выставке, и мы скоро пошли с ним в редакцию «Правды» <...>

По дороге мы зашли в ресторан, бывшее знаменитое кафе Филиппова, выпили две бутылки экспортного пива и два бокала крюшону, потом пошли в редакцию. Из редакции я вызвал жену, и мы поехали в Парк культуры и отдыха в ресторан-поплавок, устроенный наподобие волжских пароходов. В ресторане играл оркестр и хор пел цыганские песни и романсы. Хор состоял из 6–7 женщин, конечно, не цыганок. Спели две хоровые песни, а потом начались сольные выступления, о которых каждый раз предварительно оповещал конферансье. Сначала выступала довольно престарелая намазанная облеченная опытом и жизнью, видавшая всякие виды мамаша. Она визгливым голосом спела два романса с любезным выражением лица, как бы выпрашивая себе одобрение, или уже по старой привычке не умея это делать иначе. Дальше пели еще другие женщины романсы, с танцами. Ей также приходилось приплясывать, на манер цыганок трясти грудью. Выходило это комично, грузно и тяжело, и она каждый раз конфузилась, но ничего не попишешь — профессия. Пела она совсем мужским голосом на манер Вари Паниной. Пела одна не старая на вид, хорошо и со вкусом одетая, с шалью до полу, довольно изящная женщина. Но, о ужас, она запела прямо мужским пропитым голосом, хотя не без известной выразительности. Она пела известный цыганский романс «Еще раз» и, дойдя до любимого места «Эх, болит, что болит голова с похмелья», она обнаружила настоящий темперамент и на минуту овладела настроением. Она недурно пританцовывала, но когда ей пришлось выступать так час спустя, причем она вышла в другом черном платье (когда только успела переодеться), видно было, что она перехватила, и розоватая попудренная белизна ее лица, прикрывавшая ее лета, совсем сошла, и ее нельзя было узнать.

Это была заметно опьяневшая женщина, худощавость не лишала ее еще известной грации, но запела она уже совершенно осипшим голосом, и я заметил, что она спела уже не три куплета, а только два и, покачиваясь, правда, еще владея собой, сошла с эстрады почти без аплодисментов. Воображаю, как она налижется после своей вечерней службы.

* * *

Две открывшиеся исторические выставки — «15 лет советского искусства» и «15-летие РККА» — проходят под знаком победы реализма и возрождения картины и борьбы с формализмом. Ни в каком случае нельзя не согласиться с этим фактом, но и нельзя не сделать целый ряд предпосылок окончательным утверждением этого явления. Две совершенно разные по заданию выставки красноречиво говорят о двух линиях искусства, определяющих всю совокупность советского искусства за 15 лет. Из ряда необходимых предпосылок я выдвигаю, главным образом, следующие.

Возможно ли существование искусства без постоянной заботы о прогрессивном движении формы и содержания? Возможно ли должным образом отобразить великую эпоху построения новой жизни, и тем более в момент завершения этой работы, старыми методами и средствами, уже давно утратившими свою действенность? И тогда станет ясным, о каком возрождении идет речь. Ведь мы знаем, что до революции и уже частью во время революции существовали весенние академические выставки, сплошь переполненные картинами на всевозможные темы, начиная от традиционных Саломей и кончая охотами на зверей. Не о реставрации же, в самом деле, подобных картин идет речь, и не этот же реализм предлагается брать за основу в разрешении проблемы великого социалистического реализма. Да, я утверждаю, что здесь есть опасность. Мы упоены несомненным успехом обеих выставок, значение которых

тем более актуально, что на них слишком ярко заметны наши плюсы и наши минусы. Я уже не говорю о той колоссальной политической роли, которую эти выставки имеют по своему размаху, совершенно небывалой посещаемости, нигде во всей истории мне не наблюдавшейся, что свидетельствует о колоссальных потенциях, заложенных в недрах пролетариата и трудящихся СССР, которые являются главными посетителями этих выставок. И тем более приходит мысль, что вот здесь-то и нужно проявить чрезвычайную осторожность и бдительность, чтобы нащупать правильную линию и обеспечить полное торжество пролетарского искусства над всей увядающей капиталистической культурой всего мира. Не надо забывать, что путь к созданию социалистического реализма и стиля как формы идет не через упоение победами, а через суровую и сложную работу постоянных экспериментов и непрерывного продвижения искусства, насыщенного реалистическим содержанием, неразрывного с высокой формой его стиля. В борьбе с формализмом не следует отрубать то, что в формализме как методе является только лишь экспериментом и может послужить как культурное наследие, как метод техники искусства. Рассматривая две выставки, я отмечаю на выставке РККА как отрадное и положительное явление «На допросе» Иогансона[254], с экспрессией передавшего сцену белогвардейских зверств в эпоху Гражданской войны. Свежесть ощущения передачи обязана тем, что, взяв метод Репина, сделал значительный сдвиг в смысле силы выражения насыщенности цвета. Приходится только констатировать, что в самой культуре живописи еще нет того, что могло бы поставить в ряды европейских первоклассных мастеров. С. Герасимов в «Клятве перед товарищем»[255] совершенно блестяще выразил демократически торжественное настроение средствами формалистического порядка, что выделяет его из ряда других художников. Жаль, что некоторые <...> с национальной передвижнической культурой. А. Герасимов в области официального портрета сделал большой шаг вперед. В портрете Сталина[256] много очень положительных сторон в силе выражения самого Сталина и по чисто живописному решению всего антуража. А. Герасимову хочется пожелать более тонкого глаза и вкуса искусства. Заметные успехи делает Перельман.

Я не могу согласиться с общим признанием за Бродским, Кацманом и Яковлевым больших заслуг перед советским искусством. Не отрицая их большой роли в области, где они (Бродский) иллюстрируют события из истории революции, и создания целого ряда портретов (Кацман) общественных и политических деятелей. Тем не менее и тому, и другому надо проводить содержание своих картин в искусство. И Яковлев, который наряду с влюбленностью в фламандцев берет столь ответственную задачу, как групповой портрет почти всех членов правительства, и так пренебрежительно относится к рисунку.

На этом я кончаю обзор выставки РККА, не потому, что на ней мало хороших вещей — их на ней найдется очень много, — а потому, что то, что я отметил, есть самое характерное во всей этой большой и значительной выставке.[257]

На выставке «15 лет советского искусства» следует отметить, что она по содержанию отличается от той специфичности содержания, которая заметна на выставке РККА, в задачу которой входит отображение жизни Красной армии. На этой выставке собрано искусство за 15 лет в том виде, как оно есть.* Здесь встречаются почти те же мастера, и почти то же о них приходится сказать. Прибавить следует, что на ней очень хорошо развернута группа художников — бывших ОМХ и «Бубновый валет», к которым принадлежу я сам, как группа, имеющая в основе своего творчества подлинную живописную культуру не только в смысле влияния французского мастерства, но и в смысле общего уровня культуры всего живописного мира. Кончаловский, Машков, Куприн, Осмеркин, группа «формалистов», Тышлер, оздоравливающихся от чрезмерного одностороннего и вредного увлечения этим элементом, и группа новых кадров, выросших и в большинстве окончивших советские школы и вузы. Дейнека, показавший ряд работ из жизни физкультурников, Богородский, остроумно разрешивший групповой портрет краснофлотцев на фоне наших уличных холодных фотографов.

* На ней можно проследить весь творческий путь каждого мастера.

Ряжский с этюдом женщины, Вильямс, Зернова, Пименов, Антонов, Адливанкин и др. Из старых мастеров: Крымов дал хорошие пейзажи, Архипов — бабы, Рылов — этюды, Бялыницкий — тонкие пейзажи, Юон, Грабарь — портреты и жанровые сцены, и впервые за 15 лет выставивший портрет братьев Коровиных Нестеров, мастерски сделанный портрет, что приятно отметить у Нестерова в его 77 лет.

* * *

Дискуссию о реконструкции Третьяковской галереи[258] я застал во время речи Кацмана, который говорил спутанно, неудачно острил и местами совсем сбивался, не выдерживая гомерического хохота и возмущения всей аудитории. Он очень неудачно и неумно касался существа вопроса, а остроты его вызывали насмешку, а не просто сочувственный смех. После Кацмана выступили еще два оратора, и после них мне вдруг очень захотелось выступить самому. У меня явилось несколько мыслей, которые мне хотелось высказать, несмотря на то, что я очень бегло ознакомился с новой развеской галереи. У меня было главным образом два побуждения — первое то, что глубоко отрицательно отношусь к фигуре Федорова-Давыдова[259] (главаря новой реконструкции галереи), которому я бы вообще не доверил никакой самостоятельной работы в области перестройки музейного дела на основании его предыдущих шагов в этой области, сопровождавшихся сплошными неудачами и целым рядом ошибок.

Второе, что меня побуждало выступить: реплики Кацмана и двух говоривших после него ораторов, которые подвергали Федорова-Давыдова жесточайшей критике.

Записалось много ораторов, и из боязни потерять запал я схитрил и попросил себе слова вне очереди, мотивируя тем, что мне надо скоро уходить по важному делу. Аудитория меня поддержала. Дали слово одному рабочему, а потом мне, хотя слово принадлежало С. И. Мицкевичу[260], зав. Музеем революции, желчному человеку,

который на меня страшно разобиделся и который, выступив после меня, наговорил много дельных вещей, гораздо более дельных, чем говорил я. Несмотря на то, что мне своей речью удалось поднять настроение аудитории, той ее части, которая состояла из художников. Я видел во время разговора физиономии Богородского, Кацмана, Перельмана, Машкова, Зенкевич и др. Я говорю о части аудитории, т. к. большинство ее состояло из молодых курсанток, учениц Федорова-Давыдова, или из служащих Третьяковской галереи, которые когда-то топорщились против всякого шага Федорова-Давыдова, но когда из них кое-кого вычистили, конечно, не без содействия Федорова-Давыдова, они смирились и все как один старались обнаружить свою ему верность.

* * *

После моего пребывания почти в течение всего лета в Серебряном Бору под Москвой я довольно интенсивно работал и, конечно, только внушал себе, что Серебряный Бор может быть вполне достаточным объектом для художника и что совсем не умно ездить ни в какие командировки, а можно сидеть в Серебряном Бору и писать сосны, речку, цветы полевые, сирень и пр. Но все же какое-то внутреннее беспокойство под конец лета все более и более давало себя знать. Когда, подводя итоги сделанных мною за лето работ, я увидел, что ассортимент моих тем оказался ограниченным, я решительнейшим образом собрался в командировку. Я решил не выбирать какого-либо одного места, а побывать в нескольких местах, имея командировки от двух учреждений — от Донисполкома и Юбилейного комитета Всесоюзной выставки «Индустрия социализма» [261]. Начал я с Днепропетровска, и, конечно, еще только подъезжая к Днепропетровску, я понял, что беспокойство мое действительно имело большое основание. Моим глазам представилась картина совершенно для меня новая и неожиданная. Еще издали виднелся необъятный простор днепровских вод в слиянии с рекой Самарой. Они представляли собой впечатление большого озера-моря или по крайней мере весеннего разлива Волги. После московских хлябей солнце ослепительно заливало своими лучами всю панораму Днепра и города-гиганта Днепропетровска. Наш поезд въехал на железнодорожный мост через Днепр длиною около 2 километров,

а вдали по Днепру километрах в трех виднеется еще такой же мост более старой конструкции, длинной лентой соединяющий старый город с Заднепровьем, где расположены новые заводы-гиганты. Главный из них завод-химкомбинат им. Карла Либкнехта.

Не стоит указывать, все это знают, что своим многоводьем и необъятной шириной Днепр обязан знаменитой плотине Днепростроя. Я в первый же день жадно набросился на работу, начиная с этих мостов-гигантов. Из экономии времени я не запасся разрешением от местного начальства, и, конечно, не обошлось без инцидентов: ко мне подошел сотрудник Наркомвнудел (правда, дав мне окончить работу) и, просмотрев мои документы, предупредил, что необходимо таковым запастись от местного начальства, иначе меня все время будут беспокоить.

В Днепропетровске я работал на металлургическом заводе им. Петровского[262], сделав несколько набросков и масло «Домна во время пуска чугуна» и еще несколько этюдов. В Днепропетровске я посетил краевой музей, который на меня произвел неудовлетворяющее впечатление своей экспозицией, и дело даже не в его малых размерах в смысле количества вещей и мастеров. Курьезно, для левых-формалистов — где, кстати, имеется и одна из моих дореволюционных вещей[263] — отведена комната совсем без окна. Заведующий музеем твердо знает, что формализм не в моде, и на мое заявление о том, что в моде или не в моде, но все же лучше было бы, если днепропетровские рабочие видели сами, что именно отрицательное в этом направлении живописи, а для этого, чтобы видеть, необходимо иметь хоть одно окошко — сказал, что в настоящее время он не располагает таковой комнатой и что в будущем им горсовет обещает дать другое помещение и тогда он постарается отвести для формалистов комнату с окном, так как в принципе он согласен с моим предложением.

Из Днепропетровска я пароходом поехал в Днепрогэс. Погода была отличная, и я всю дорогу пять часов был в неописуемом восторге от этого маленького путешествия по новому советскому Днепру, особенно приближаясь к плотине, где водный простор буквально необъятен. Утром я побежал в управление Днепрогэсом за разрешением писать плотину. В секретном отделе мне любезно

это разрешение предоставили и дали мне провожатого, с которым я спустился в нижнюю часть Днепра и на моторной лодке перебрался на один из скалистых островов, с которого я и написал панораму Днепрогэсской плотины с фиолетово-бурой бурлящей водой Днепра на первом плане. Впечатления от грандиозности и красоты мною виденного совершенно не поддаются описанию. Одно могу сказать, что вряд ли капиталисты могли бы создать что-либо подобное. Это могли сделать только большевики, осуществив трехсотлетние мечтания и проекты о Днепровских порогах. К сожалению, мне не пришлось поработать на предприятиях «Запорожстали», так как из имеющихся двух удостоверений — от Донецкого облисполкома и от Нтяжуправления — одно, именно от Нтяжуправления, где перечислены города, я затерял, а по Донисполкому дежурный директор мне в разрешении отказал, мотивируя свой отказ тем, что в этом удостоверении не указано ничего о Запорожье, и несмотря на мои заверения, что эти работы должны пойти на Всесоюзную выставку и пр., заявил, что верю, но не могу, назвал свою фамилию, преувеличенно галантно подал мне руку и ушел. Я в растерянности и досаде с своими довольно грузными художническими принадлежностями побрел обратно и на другой день отправился в дальнейшее путешествие, в Мариуполь. В Мариуполе имеется два огромных металлургических завода — завод «Ильича» и знаменитый завод «Азовсталь», возникший на пустынном пространстве невдалеке от города в 1926 году[264]. Построенный по всем способам новейшей техники, расположенный на самом берегу Азовского моря и окруженный специально прорытым каналом для привоза руды и кокса, что образует совершенно отдельный остров, и неописуема картина самого завода-красавца «Азовсталь». Этот завод находится еще в периоде строительства, поэтому местными жителями и рабочими его принято называть одним словом «строительство». Все цеха этого завода строятся и планируются с расчетом, чтобы большое место отводилось озеленению. Почти перед каждым цехом вы видите изящную побеленную балюстраду, клумбу с цветами и фонтанами и садики с еще пока неразросшимися деревьями. Рабочие этого завода исключительно передовые и сознательные. Они все до единого читают газеты и в курсе всех промышленных и политических со-

бытий. Исключительно знают всю технику завода. Мне приходилось беседовать с любым рабочим доменного цеха или какого-либо другого, и в своих пояснениях они обнаруживают знание техники, химии и пр. нисколько не менее любого профессора, читающего лекции в вузах. В разговоре о Москве их всех единодушно интересует метрополитен, и мечта каждого из них это быть в Москве и видеть это чудо. На этом заводе мне пришлось более всего поработать. Я работал внутри завода[265], а также сделал много этюдов маслом и акварели с моря. Здесь же на этом заводе мне пришла мысль написать стахановцев «Азовстали». Это молодые ребята, первые объявившие применение стахановской системы на строительстве «Азовстали». Для этой вещи я запасся рисунками и фотографическим материалом. В деле осуществления этой идеи много способствовал секретарь завода т. Высоцкий, весьма заинтересовавшийся осуществлением этой картины. Эту картину при удачном ее выполнении я имею для выставки «Индустрия социализма». Несколько работ также мною сделано на заводе «Ильича».

Творческий запас моей энергии в командировочном ажиотаже на этом не исчерпан, и, возвращаясь в Москву, я счел долгом заехать, не собираясь работать, в столицу Донбасса Сталино[266]. Но каково было мое удивление, когда я приехал и воочию увидел впервые в жизни настоящий Донбасс, видимый мною до сих пор только из окна вагона. Вообще прежде чем приступить к описанию этого нового для меня мира, я должен сказать, что великая и необъятная Русь превращается из пустыни в богатейшие города-гиганты и индустриально промышленные районы и центры, в первоклассные колхозы, и нет конца и края обилию и богатству Страны Советов. Есть что смотреть и писать художнику в Советском Союзе, наполнять сокровищницу советского искусства картинами, посвященными социалистическому содержанию. И я понял, что невозможно живому подлинному художнику сидеть в одном месте и писать только сирень. Прежде всего сам город Сталино, протянувшийся главной улицей более чем на два километра, представляет собой совершенно своеобразную картину столицы Донбасса серо-гранитного цвета, почти наполовину застроенного новыми зданиями и общественно-государственными учреждениями. Там, где кончается

эта улица, виден Сталинский завод-гигант металлургии Донбасса с четырьмя домнами и громадным количеством различных цехов. Кругом города на возвышенных холмах видны бесконечные вышки шахт. Мне впервые пришлось видеть устройство шахт и исполинских люков, на которых беспрерывно из недр земли выбрасывают сотни тонн лучшего в мире топлива. Рабочие шахтеры так же спускаются и поднимаются на этих люках в недра земли с фонариками на груди с искрящимися белками глаз на темном от угольной пыли лице. Эти же рабочие шахтеры после трудового дня вечером выходят на главную улицу и городские скверы на прогулку, заходят в кино и театры, кафе и рестораны уже в чистых опрятных пиджаках, белых воротничках и галстухах, а молодежь нередко одета прямо щегольски: женщины в изящных платьях всевозможных цветов и беретах. Невдалеке от города на берегу небольшого озера расположилась недавно открытая сельскохозяйственная выставка продукции Донбасса, на которой представлены редчайшие экземпляры овощей и фруктов, по своей декоративности совершенно изумительных.[267] Я никогда не видел такого изобилия и величины тыкв, бураков, свеклы, изумительного чесноку, 500-граммовых луковиц пунцово-оранжевого цвета — арбузы, дыни, груши, редчайшие экземпляры яблок и груш. Все это не специально выращено в парниках и теплицах, а собрано прямо из колхозов и совхозов, различных предприятий и учреждений, а также огородов отдельных рабочих. Ответственный руководитель и организатор выставки т. Раппопорт мне в своих пояснениях с особенным восхищением доказывал, что вековые предрассудки о том, что земля Донбасса не признается плодородной, рухнули, так как последние три года работы над разведением огородничества и фруктовых садов дали результаты, которые вы видите на этой выставке. Не менее значителен отдел фауны, особенно значителен отдел свинарного хозяйства, где есть туши весом до 1000 килограммов. Естественно, что я не мог пройти мимо всего этого равнодушно, и на другой же день с помощью т. Раппопорта организовал громадный натюрморт из овощей и фруктов, который с особым подъемом написал на большом холсте. Характерно, что для этого натюрморта величиной 1,5 метра потребовалось 7 тубок одного краплака.

Да, только в нашей стране можно наблюдать такой неимоверный рост промышленности и хозяйства под руководством великой партии большевиков и ее гениального вождя т. Сталина.

В смысле благоустроенности города хозяйство Сталино можно приветствовать: асфальтированы улицы, только что построен новый театр, великолепные кинотеатры, новые магазины, при мне только что открылся новый табачный магазин, отделанный московским мастером т. <...> Отделка вся состоит из предметов обихода кустарной знаменитой артели Малаховки. Особенно удался потолок. Нельзя не упомянуть о новой бане, где очень удобно устроены шкафы для раздевания и где я, моясь, по своей обуржуазившейся привычке взял себе банщика, который в разговорах, узнав, что я из Москвы, особенно старался показать свое искусство. Он на совесть тер не очень мягкой мочалкой по моему телу до краски пота и показал технику массажа, закончив трением по спинному хребту локтем. И если бы это был не конец, пожалуй, дальше бы я не выдержал. Он же в заключение шлепнул меня по спине и, подмигнув одним глазом, сказал: «Ну, где гарно?»

В Сталино я встретил много художников[268]. Веселый сияющий Федор Богородский, который сделал много великолепных акварелей и вообще сделал большой шаг вперед. Он работает на шахте Смолянка, на которой с его содействием мне впервые в жизни удалось опуститься вглубь.

* * *

Сергея Герасимова я впервые увидел на выставке «Маковец»[269] в 1922 году. Были выставлены «Автопортрет» (небольшая вещь), пейзажи и этюды, написанные, конечно, с добросовестностью и с несомненным западным влиянием. Позднее С. Герасимов разочаровался в этом направлении. Его обобщенная широкая манера, мягкий притушенный цвет, иногда сглаженный мастихином, придавали его работам положительное качество. Из среды своих соратников по «Маковцу» он выделялся. В его живописи что-то роднило с «Бубновым валетом». Это подтверждается его вступлением в ОМХ, в которое он вступил вместе со всеми маковцами. Да и вообще ОМХ это есть соединение трех обществ: часть бывшего «Бубнового валета», «Маковец» и общество молодых «Бытие»[270]. Председателем общества был я, а заместителем председателя Сергей Васильевич. Он очень добросовестно относился ко всем вопросам, связанным с жизнью общества, до конца своего пребывания в нем. Но еще накануне постановления ЦК партии о роспуске РАППа и РАПХа и всех обществ Сергей Васильевич с частью товарищей выходит из ОМХ и вступает в новое общество советских художников, впоследствии влившегося в АХР. За время с 1928 года Сергей Васильевич написал много тематических вещей. Из них «Клятва партизан», участвовавшая в выставке РККА, имела огромный и заслуженный успех. Мягкий и товарищески простой характер Сергея Васильевича окружает его большим количеством друзей. Его культура, по-

литически твердая линия выдвигают его в ряды крупнейших общественных деятелей. Сергей Васильевич — оптимистическая натура. Он всегда жизнерадостен. Его остроумие, которым он, однако, не злоупотребляет, носит характер ребячливости.

* * *

Сумасшедший Фальк. Сумасшедший, конечно, не в смысле прямом, когда человек заболевает рассудком и его сажают в сумасшедший дом, но для такого дружески фамильярного обращения, с каким мы почти все, а я больше всех, общались с Фальком, это слово как нельзя кстати рисует характер натуры Фалька и свойства его как человека. Он был высокого роста, с длинными ногами, носил очки, изредка брился. Глаза у него всегда что-нибудь переживали и всегда о чем-нибудь думали. Когда ему задают какой-нибудь вопрос, то он отвечает не то чтоб невпопад, но чувствуется, что к ответу он приобщает то свое состояние, в котором он находится, или быстро сбивает задавшего вопросом на тему, которая его в данную минуту больше интересует, чем заданный вопрос. Больше всего интересовали Фалька вопросы об искусстве, об искусстве в связи с его живописью, с тем местом, которое он занимает в искусстве, и та линия, которую он проводит через свое творчество.

Он был так неуклюж, что эта его неуклюжесть служила предметом постоянных над ним шуток. По внешности и по некоторым даже внутренним своим чертам он мне напоминает друга Пушкина Кюхлю. Он мог свалить горшок, наполненный черной клеевой краской, и разлить его на почти законченные декорации площадью в 100 кв. аршин. Однажды он так и сделал на одной из наших выставок, где мы очень долго трудились над писанием вывески, которая уже была вполне закончена, и Роберт ухитрился облить ее саму черной краской, задев нечаянно ведро, наполненное ею.

В искусстве нельзя сказать, чтобы он был очень скромен, но и нельзя назвать его самомнительным, много о себе мнящим. Но он был уверен в полной правоте той задачи, которую он ставил себе в искусстве. Искусство его было сложно, с очень сложным внутренним мировосприятием, к которому примешивались национальные черты, резко выделявшиеся в его произведениях. Это ему мешало, и с этим он боролся. Он считал в теории, что искусство должно быть объективным отражением действительности через спектр обильных цветов и оттенков, с чрезмерно усложненной фактурой.

Фактура фальковской живописи занимала одно из главных мест в его искусстве. Он ее доводил до излишества, до состояния, дальше которого уже ехать было некуда... <далее стерто>. Его картины производили впечатление переработанных, замученных этой сложностью техники, которую Фальк проводил в своем искусстве.

Почему-то о Фальке я говорю — о картинах последнего периода, очевидно, это потому, что в то время, как я пишу о нем, он находится за границей и вследствие...[271]

О РЕКОНСТРУКЦИИ МОСКВЫ

Сегодня можно сказать с уверенностью, что старая мещанская Москва со своими усадебками и замоскворецкими домишками окончательно уходит. Остаются только вековечные памятники мирового зодчества, как Кремль, Василий Блаженный, Музей революции, здание Моссовета и т. д., которые по плану большой Москвы не подлежат уничтожению. Оставшиеся же мелкие и облупившиеся церквушки затерялись среди новых гигантов-домов, асфальтовых мостовых, гранитных набережных и 16 мостов-гигантов. Окраины Москвы перестали быть теми непроходимыми темными дебрями, по вечерам не всегда безопасными для запоздавшего москвича. На место их вырастают новые магистрали проспектов, шоссе и т. п. А по предполагаемому кольцу озеленения появляются чудесные парки, водохранилища и пр. и пр. Такие создания, как Сельскохозяйственная выставка, конкурирующая со всемирными выставками, которой по справедливости требует воздать должное, ее архитектуре, превзошедшей все ожидания. Невольно думаешь, что нашим архитекторам многое можно учесть в городской архитектуре в связи с Сельскохозяйственной выставкой.

Любимейшее место москвичей — Парк культуры и отдыха им. Горького. Нет необходимости говорить о московском чуде — метрополитене[272]. Совершенно до неузнаваемости изменил весь пригородный пейзаж от Химок и до Дорогомиловского моста канал Москва — Волга, Речной вокзал, вокруг которого разбит чу-

десный парк, весь в цветах. Весь путь от Речного вокзала до Дорогомиловского моста одет в гранит. Восемь шлюзов-гигантов поражают своей техникой и быстротой набирания и выпускания воды. По берегам то и знай попадаются новые сооружения, водные площадки и т. д. и т. п. Москва приобретает совершенно новый характер. Еще то там, то тут вклиниваются уголки старой Москвы, но они скорее подчеркивают ту контрастирующую разницу между старой и новой Москвой эмоционально <…> к новой романтике отмирающей и вновь нарождающейся красоты [273]. Характерно смотреть на Москву с Ленинских гор, с которых открывается на полтора десятка километров общий вид гиганта-города с населением, далеко зашедшим за четыре миллиона жителей. Это уже не Москва с Новодевичьим монастырем на первом плане и с храмом Христа Спасителя, экзотически-византийская красота которого поглощала всю панораму Москвы. Теперь перед глазами экскурсантов открывается море кубосимметрических зданий, окрашенных импрессионистически валерными оттенками, сливающимися в общее море гармонически спокойного тона, где пышные формы Новодевичьего монастыря теряются и как бы боязливо сливаются в общее море колорита. Мой всегдашний патриотизм к Москве с еще большей силой захватил меня к новой Москве. Как уже было написано в «Вечерней Москве», я с увлечением пишу большую вещь «Вид Москвы с Ленинских гор» [274]. Чрезвычайно богата и совсем по-новому воспринимается Москва и внутри самого города. Новые <пере…> ансамбли и урбанистические пейзажи невольно выдвигают вопрос о городском пейзаже. Среди советских художников, особенно молодых и студентов вузов, очень мало встречается любви к городскому пейзажу. А между тем архитектура в пейзаже всегда была необходимым атрибутом, еще начиная с наших икон византийского периода II и XII веков и Италии с XIII века — Чимабуэ, Джотто, Филиппино Липпи, мастера Возрождения и, наконец, ярко-венецианские живописцы Дж. Беллини, Карпаччо, Каналетто. Во Франции — живопись Пуссена, Клода Лоррена, Верне и, наконец, импрессионистов. Из русских художников городского пейзажа можно указать на превосходные пейзажи Ф. Щедрина, петербургские пейзажи

Алексеева, Добужинского, Остроумовой-Лебедевой, Ап. Васнецова, Светославского и пр.

Все это заставляет серьезно призадуматься над тем, что Москва с ее ростом и разнообразием есть неисчерпаемый источник вдохновения для художников, и ее отображение в изобразительном искусстве — настоятельная потребность нашего времени.

А между тем наши художники очень мало интересуются этим материалом. Все студенты и молодые художники, как только...

1940 год

* * *

Свою театральную деятельность я начал в 1916 году постановкой «Виндзорские проказницы» в Камерном театре. Я разрешил эту постановку в крайне левом плане, отвечающем тогдашнему моему настроению в живописи. Да и надо сказать, что все мои постановки есть выражение и подчас прямое перенесение живописных принципов и соответствующих в живописи направлений на сцену. «Виндзорские проказницы» были разрешены в стиле живописных сдвигов, что способствовало передаче остроты шекспировской поэзии. Фигура Фальстафа на фоне полуфантастического замка Виндзорского парка и ярких костюмов, строго выдержанных в стиле шекспировского времени, была подана с особой, присущей этому образу балагура и повесы яркостью[275].

В спектакле «Виндзорские проказницы» занавеса не было, мы его совсем отменили. Вместо занавеса стояли ширмы, пестрые и ярко расписанные типажами спектакля. Эти ширмы, с одной стороны, как бы предвкушали действие спектакля, а с другой стороны, они интриговали зрителя и заставляли его с интересом ждать самого действия.

Я не помню, отвечала ли общему стилю яркости спектакля игра актеров. Фальстафа играл артист среднего дарования. Скорей этот спектакль заключался больше в работе художника и режиссера, чем актеров, отнюдь не потому, что художник и режиссер наносили ущерб актерам в этом спектакле, а потому, что не было особенно

хорошего актера. Режиссером спектакля был покойный Зонов, но, конечно, последние, самые важные штрихи были положены Александром Яковлевичем Таировым.

Следующей моей постановкой был «Демон» в опере Московского Совета, теперь филиале Большого театра, под режиссерством Александра Яковлевича Таирова[276]. Помню, я и Таиров очень долго нащупывали тот стиль и форму, которых требовал этот поистине фантастический спектакль лермонтовской поэмы о царице Тамаре, пропитанный восточно-кавказской поэзией цвета.

Этот спектакль был в то время особенно знаменателен, так как это была первая брешь, пробитая в затхлую рутинную обстановку оперной вампуки, царившей в нашем дореволюционном Большом театре, куда еще до революции с величайшим трудом мог проникнуть такой художник, как Коровин, который рассказывал, что были минуты, когда ему нередко приходилось плакать, и, конечно, не раз он собирался уходить оттуда.

Я помню, незадолго до «Демона» в художественном совете театра было заседание, на котором присутствовали Станиславский, Немирович-Данченко, Таиров, Комиссаржевский и целый ряд других деятелей искусства. Я в своей речи там заявил, что для того, чтобы театр сдвинуть с мертвой точки, необходимо в нем бросить бомбу. Это предложение было поддержано Комиссаржевским, и постановка «Демона» именно и была той бомбой, которую я предложил бросить.

Для того, чтобы ясно представить, что не нужно делать в нашей новой постановке «Демона», мы с Александром Яковлевичем часто ходили в Большой театр смотреть именно «Демона», шедшего тогда в обтрепанных декорациях Коровина[277], халтурно смонтированных. И вот здесь нам приходили в голову различные мысли и проекты. Один из проектов сводился к тому, что Александр Яковлевич Таиров предлагал в прологе выпустить пять демонов, которые должны были быть расположены в пяти различных местах. Я хотя и ухватился за эту идею, но, как ни ломал голову, в эскизах у меня эта идея не уложилась. Так и пришлось отказаться от нее. «Демон» был выдержан в стиле как бы футуристических сдвигов, если можно так определить. Однако само содержание и образы кавказской легенды

интуитивно выливались сами собой и, по моему и по признанию всех, кто видел этот спектакль, он был единственный, передающий демоническое настроение. От этого спектакля остался один жалкий макет, далеко не лучший из девяти картин акта [278]. Этот макет представлен на выставке «Художники театра» [279].

Нельзя не сказать несколько слов о той атмосфере, которая сопутствовала нашей работе с Таировым в стенах оперной рутины. Актерский коллектив работал при полном сопротивлении, пользуясь каждым случаем, чтобы помешать работе. Александр Яковлевич доходил часто до полного отчаяния. Когда же на одной монтировочной репетиции были показаны впервые декорации, то сидевший в зрительном зале какой-то тенор (не участник данного спектакля, но тогдашний премьер) в темноте остановил меня и начал разносить на языке, сдобренном украинским акцентом, что указывало на то, что этот тенор был украинцем. Он так разошелся, что пришлось в спор вступить Александру Яковлевичу Таирову. И еще не лишне будет сказать, что в день премьеры мы с Александром Яковлевичем в шутку собирались купить билеты и уехать в Ленинград, тогдашний Петербург. Но совершенно неожиданно спектакль имел грандиозный успех. После первого же акта исполнителям и нам с Александром Яковлевичем были устроены грандиозные овации. С. И. Зимин [280], бывший тогда директором этого театра, говорил, что он не помнит таких оваций за 25 лет даже при участии Шаляпина.

Это была первая победа левого спектакля на оперной сцене. Я честно скажу, что в этот спектакль я вложил все, что было отпущено моей живописной природой. Из костюмов спектакля наиболее примечательным был костюм самого Демона, который, кстати, и дался мне с большим трудом, чем все остальные костюмы. Этот костюм не был костюмом в общепринятом понимании, так как собственно никакого костюма не было. Демон был почти совсем обнаженный, только задрапирован в бархатную, цвета кобальта мантию-ленту. Все остальное заключалось в гриме и пении. На премьере пел Демона артист Болотин [281] с прекрасным голосом и геркулесовым телосложением.

Работа с Александром Яковлевичем Таировым дает огромный материал в области взаимоотношений художника с режиссером.

Я едва ли преувеличу, если скажу, что другого, более чуткого и культурного режиссера, умеющего так подойти к художнику, верить ему и уважать в нем художественную инициативу, трудно встретить. И хотя я работал с Александром Яковлевичем всего один раз в «Демоне» и только мельком в «Виндзорских проказницах», я в дальнейшей своей работе в театре всегда жалел, что работаю не с Александром Яковлевичем Таировым. Из дальнейшего моего изложения это будет явствовать.

Третьей моей крупной постановкой являются «Сказки Гофмана» в бывшем театре им. Веры Федоровны Комиссаржевской с режиссером Федором Федоровичем Комиссаржевским [282]. Этот спектакль я с упоением строил только исключительно на мелодии баркароллы в «Сказках Гофмана» Оффенбаха. Я весь был пропитан этой музыкой и поэзией гофманиады. По ночам я видел во сне какие-то фантастические сны с движущимися сказочными городами, голубыми гротами и лагунами, с исполинским мостом, перекинутым через моря. Спектакль был выдержан в голубовато-розовых цветах, слегка скошенных формах декораций, что придавало ему особую лиричность. Условные декорации с изображением палаццо Венеции, Палаццо дожей и колонны с крылатым львом во время мелодичных звуков баркароллы приводились в движение и менялись на другие декорации, изображавшие Сан-Марко, Кампанилу и Понте Риальто. Все это проходило под такт музыки баркароллы. Это были те движущиеся города, которые мне снились. Костюмы были ярки, но также мелодичны [283]. Особенно удался костюм Стеллы — он очень вязался с очаровательным пением молодой Барсовой [284].

Следует отметить единый стиль грима с темными, покрытыми синим цветом глазницами, что придавало особую остроту гофмановской фантастике.

Не без инцидента обошелся и этот спектакль. Один из инцидентов был как раз с Барсовой. Она доходила до истерики, не желая гримироваться по моему эскизу. Зато потом и до сих пор она не может без восторга вспомнить свой грим в «Сказках Гофмана» [285].

Режиссер Комиссаржевский обладал качеством — если можно определить это как качество — совершенно безразлично относиться

к работе художника. Он не имел ничего против участия на театре лучших художников, но в то же время имел своих излюбленных художников, которые особенно умели угождать его вкусу. В числе таких любимцев был И. С. Федотов. Безразличие Комиссаржевского к работе художника доходило и до отрицательных случаев. Так было в «Сказках Гофмана». Для этого спектакля мною был заготовлен золотой занавес. Комиссаржевский же очень любил употреблять черные бархатные кулисы и черный бархатный занавес, которые применял почти в любом спектакле. Так, однажды, воспользовавшись моим отсутствием на одной из генеральных репетиций, он вместо моего занавеса, сгармонированного со всем спектаклем, повесил черный бархатный, что никоим образом не вязалось с воздушными нежными тонами спектакля. Я был очень горяч и нетерпим ко всему, где проявлялась профанация искусства, а в данном случае был спектакль, к которому я относился с особенной любовью, и мне пришлось проявить свой темперамент. После горячки и сильных выражений по адресу друг друга была вызвана Елена Константиновна Малиновская [286] (тогда бывший директор Большого театра и театра им. Комиссаржевской), которая разрешила спор таким образом, что занавес будет повешен мой, но чтобы я во время премьеры не появлялся на сцене. Вскоре с Федор Федоровичем состоялось самое дружеское примирение.

Не менее интересна была работа над фоном для скрябинского «Прометея», сыгранного оркестром Большого театра под управлением дирижера Купера на сцене Большого театра в дни Октябрьских торжеств в 1919 году [287]. Всем известна теория Скрябина о спектральной аналогии цвета со звуком. Эта самая теория и послужила идеей создания такого фона, на котором был бы сыгран «Прометей» Скрябина. Работа эта была поручена также мне. В то время я числился одним из самых модных художников, и мне сыпались со всех сторон различные предложения, наносившие большой ущерб моей основной работе по живописи. Александр Николаевич Скрябин при жизни отмечал меня как художника, ближе всех отвечающего его цвето-музыкальной идее. Я помню даже, както раз в квартире одного музыкального критика был устроен вечер с художниками, куда были приглашены Ларионов, Гончарова и дру-

гие, в том числе и я. Скрябин разыгрывал свои этюды и экспромты, стараясь в нас вызвать ощущение именно тех цветов, какие чувствовал сам. Он верил в абсолютную конкретность этой проблемы, а потому нервничал и был недоволен, когда художники называли ему совсем другие цвета.

Эскизы для фона, сделанные мною, были одобрены художественным советом, в котором тогда находились Станиславский и Немирович-Данченко. Этот фон был проникнут духом музыки «Прометея» и представлял из себя ослепительное зрелище, испещренное узором транспарантов, которые включались и выключались реостатом по мере музыкальных моментов «Прометея». Оркестр в сто человек музыкантов и столько же певцов был одет в специальные костюмы, наподобие средневековых студенческих блуз с беретами на голове. Об этом зрелище известный художник Алекс. Вас. Куприн, также большой декоратор, совершенно неиспользованный нашими театрами, в своих воспоминаниях пишет, что Лентулов понимает музыку Скрябина и что он, А. В. Куприн, никогда и нигде ничего подобного по яркости и силе не видел. Этим концертом режиссировал Немирович-Данченко.

Любопытно было мое состояние во время разыгрывания этого концерта. Я бегал по партеру и по всем ярусам театра до галереи включительно, до самых худших с зрительной точки зрения мест, проверяя правильность экспозиции фона. Этому концерту суждено было быть показанным только два раза.

Из других моих постановок можно отметить «Незнакомку» Блока, поставленную в бывшем театре «Питтореск» в 1924 году в помещении, теперь занимаемом «Всекохудожником» [288]. Стены этого театра были размалеваны специфической якуловской живописью [289]. Эскизы к костюмам этой постановки сохранились и представлены на выставке «Художники театра» [290].

В постановке оперетты «Сильва», музыка Кальмана [291], был очень удачно разрешен первый акт, изображающий золотой зал. Исполнителями были оперные артисты, хорошо справившиеся с новой для себя задачей. Сильву пела прекрасная артистка Ада Ребонэ. Этот спектакль сначала режиссировал опереточный артист Кашевский, но под конец стал режиссировать режиссер Лапицкий [292], на-

значенный тогда директором театра. Лапицкий отвратительно относился к работе художника, и он мне не раз цинично заявлял, что он признает вообще картины лишь тогда, когда ими необходимо закрыть дыру прорвавшихся обоев на стене. С этим режиссером-сатрапом мне не раз приходилось сталкиваться позднее в моей работе в качестве консультанта Большого театра. Впрочем, эта консультация сводилась к тому, что Лапицкий раза два вызвал меня и показал эскизы для различных постановок самого ужасающего сорта, причем на мое отрицательное высказывание он заявил, что эти эскизы сценичны, а что касается до художества их, на это ему наплевать. Естественно, что с таким режиссером продолжать работу было невозможно. Все же за это время мне удалось сделать постановку одного балета — «Миллион Арлекинов» [293], где был неплохо задуман второй акт объемной балюстрады. Режиссировал этим балетом балетмейстер Рябцев [294].

В 1925 году я работал над новой оперой «Плач Рахили» молодого композитора Дудкевича [295]. Сцена была разбита на несколько планов, изображавших Аравийскую пустыню с пальмой и колодцем посередине. Эта опера не имела успеха, несмотря на ее довольно тонкую музыкальность.

К довольно серьезной работе можно отнести постановку «Степана Разина» [296], музыка Триодина [297]. Это была первая опера, внесшая некоторую революционность в репертуар традиционно классической музыки «Риголетто» и «Травиаты». К этой постановке отнеслись с большим вниманием, так как театру во что бы то ни стало нужно было как-то сдвинуться с места в смысле идеологического отставания. Но сама опера «Степан Разин» была написана настолько скучно, что она не давала никакой необходимой зарядки ни для художника, ни для режиссера. И несмотря на режиссерство талантливого Дикого [298] и участие такого певца, как Пирогов [299], певшего Степана Разина, опера не имела успеха. Все же при всех неблагоприятных условиях, сложившихся для меня, а именно: мне не дали материала на костюмы, костюмы заново были сшиты только для главных персонажей, для декорации давали старые записанные холсты,— все же кое-что удалось сделать [300]. Декорации акта, где были изображены деревянные стены Кремля Симбирска с башнями, были одобрены.

Я помню, нам с Алекс. Денисовичем не нравились шаблонные приемы балетных парочек, приготовленные для оперы Рябцевым, и я предложил поставить балет самим, не прибегая к помощи балетных профессионалов. Сначала это всех ошеломило и напугало: все охали и ахали, что мы не умеем танцевать, но нам так удалось расшевелить всех, что наши артисты и хористы развели такой пляс, что на сцене стоял стон. Это было единственное место в опере, которое вызывало бурные аплодисменты зрительного зала.

В дальнейшем я работал в летнем «Аквариуме» с балетным филиалом Большого театра, ставил «Половецкий пляс» [301] — очень яркие декорации, «Окно Арлекина» и «Жар-птицу», балет, которому не суждено было осуществиться [302].

Из неосуществленных постановок необходимо вспомнить о моей работе над «Блохой» Замятина для Александринского театра. Театр в то время совершенно не имел средств на осуществление задуманной мною постановки. Кстати сказать, макеты и все костюмы этой постановки пропали в дороге из Ленинграда в Москву.

Изумительной в своем роде была работа с Константином Сергеевичем Станиславским над оперой «Золотой петушок» [303]. Я знал, что Константин Сергеевич очень неподатлив ни на какие новшества в смысле оформления спектакля. Для него Мейерхольд, Таиров и Немирович-Данченко были настолько нетерпимы, что малейшее напоминание об их стиле, цвете или форме заставляло его отказываться от всего дальнейшего. Несмотря на это я согласился работать. Оперу должны были ставить два художника: я — первый и третий акты, и второй акт — шатры Шамаханской царицы — Сарьян. Вначале Константин Сергеевич был очень увлечен моими макетами, особенно деревянным бревенчатым городком, но потом, когда Сарьян нарисовал макет второго акта, сделанный очень красиво в лимонных тонах, но очень сильно отдававший «духом мирискусства», Константин Сергеевич перешел на его сторону, и, так как мои макеты и макеты Сарьяна совершенно несовместимы, перевес был на стороне Сарьяна. Я же считаю, что макеты, сделанные мною для «Золотого петушка», были лучшим из всего, что сделано мною вообще на сцене. К стыду администрации театра, эти макеты не сохранились.

После долгого перерыва в моей работе на сцене я вновь был приглашен для работы над «Испанским священником» Флетчера[304] в МХАТ[305]. Я хотел совсем отказаться от работы в театрах, но все же соблазнился Испанией. После упорной и длительной борьбы с режиссером С. Г. Бирман[306] мне, однако, пришлось расстаться с той Испанией, о которой я думал вначале. Свою Испанию я искал в татарских деревушках Крыма, в пестрых и ярких тканях татарских костюмов, в причудливых сохранившихся деталях татарской архитектуры, и мне казалось, что этот материал, ничего не имеющий общего с востоком Испании, тем не менее перенесет меня интуитивно в настоящую подлинную Испанию с ее мавританской Кардовой и спектакль, насыщенный вкусным текстом Флетчера и талантливым переводом Лозинского[307], приобретет исключительную яркость и сочность.[308]

Но Серафима Германовна Бирман искала совсем других эмоций. Она искала эмоции в притушенных серых красках Мурильо, что привело спектакль к компромиссной нейтральной гамме декораций и костюмов. С трудом мне удалось провести аппликационный занавес с изображением натюрморта с красным перцем, который как бы указывает на ту досаду, благодаря которой спектаклю не удалось быть таким же сочным, как этот занавес.[309]

О В. В. МАЯКОВСКОМ И ДРУГИХ [310]

Я не помню точно даты, когда я познакомился с Маяковским, с Володей, как я его звал впоследствии. (Он меня Аристархом звал, а больше — «деточка», «птичка».)*

С Маяковским я встречался в первые годы «Бубнового валета» 1910-11-12 гг., и, пожалуй, 1913 г. в начале войны, было несколько встреч в связи с работой над лубками [311]. А потом были встречи уже случайные, потому что у меня он уже не бывал. Но мы всегда относились друг к другу по-приятельски. Случайные встречи продолжались и после революции. Последний раз я встретил его на Советской площади месяца за два-три до смерти. Поздоровались, два-три слова сказали, он куда-то торопился.

Маяковский неистово боролся с предреволюционной интеллигентской социальной неопределенностью, анархичной и буржуазно-богемствующей. Каждое такое его выступление мне было близко и доходило до меня. Помню, что при всякой встрече с ним у меня было ощущение какой-то радости, всегда казалось, что с его приходом произошло что-то радостное.

Маяковский не мог удовлетвориться одним внутренним, личным, замкнутым миром,— поэзией грез. В этом отношении Маяковский и Есенин, например, были антиподами. Маяковский всегда глумился над замкнутой камерной поэзией, ненавидел ее. Он так жить не мог. Ему хотелось не с гитарой петь на разные цыганские лады. Ему хотелось вещать, проповедовать с трибуны.

Помню, Маяковский как-то с величайшим волнением рассказал о том, что в Турции произошла революция, что младотурки свергли султана [312]. Он ходил и радовался, говорил, вот у нас вообще черт знает что, а посмотрите, что турки делают. Я еще сказал тогда:

— Да ведь это турки!

И он с яростью, с пеной у рта доказывал:

— Ты ничего не понимаешь. Турки теперь уже не те. Турция делает чудеса, начинает новую жизнь.

Его это очень радовало.

Маяковский до революции не находил себе ни арены, ни рупора,— это слово всегда напрашивается, и не только у меня, когда говоришь о Маяковском,— чтобы с силой вещать свои мысли. О революции он мечтал, он предвещал ее своей поэзией, ощущал ее приближение.

Маяковский всей душой встретил революцию, встретил ее с огромной любовью к Ленину. Несомненно, что для Маяковского Ленин был идеалом жизни, к которому он стремился.

Как всем известно, лучшие стихотворения Маяковского, наиболее мудрые и зрелые, были написаны после революции. У него не было никаких колебаний, внутренней борьбы, необходимости «перестройки». Для него вопрос был сразу решен окончательно,— вернее, для него здесь никакого вопроса и не существовало. Он не ждал никаких подсказов, и все свое мастерство он черпал из участия в деле революции. Я помню, как презрительно говорил он об «аполитичных»:

— Аморфная масса.

Кажется, в 1914 году Владимир Владимирович договорился о постановке своей трагедии «Маяковский» в театре Евелинова (где теперь Театр Революции). Евелинов [313] — опереточный антрепренер, согласился на эту постановку, рассчитывая, очевидно, получить какое-нибудь фарсовое зрелище.

Евелинов приходил ко мне по этому поводу. Заказал эскиз. Я сделал два эскиза. Второй вариант эскиза, окончательно утвержденный Владимиром Владимировичем,— сохранился [314]. Он его очень одобрил. Почему постановка не состоялась, я не знаю.

Перед тем, как я начал работать, он позвал меня к себе послушать, как он читал эту трагедию. Читал обыкновенным своим громовым голосом. Чтение произвело на меня сногсшибательное впечатление, я прилетел домой и стал сочинять эскиз. Надо было изобразить площадь города. Маяковский сам должен был играть поэта.

Трагедия построена на монологе. Здесь он нашел специфическую острую литературную форму, не имеющую никаких аналогий в мировой литературе. Это был какой-то «утопический реализм», какая-то мечта о новой жизни. Поэтому город представлялся нам не просто благоустроенным населенным пунктом, а почти фантастической картиной. Это как миф: слово рождает дело. И это была правильная дорога, по которой Маяковский шел определенной, уверенной поступью до самых последних своих литературных работ.

Встречаясь тогда, мы, случалось, беседовали на живописные темы.

«Мир искусства» он совершенно не переваривал, как яркое выражение интеллигентского стилизаторского искусства, как искусство эстетское, не имеющее никакой связи с окружающим миром.

Точно вспомнить его выражений я не могу, но некоторая ирония у него звучала всегда и по отношению к «Бубновому валету». Больше того, если бы я не боялся модернизировать его тогдашние взгляды, я бы очень уверенно мог сказать, что он все-таки не без иронии относился ко всем левым течениям.

Маяковский тогда занимал не активную позицию по отношению к тому или другому течению живописи. Из его уст никто не знал, что сам он был художником. В разговоре с друзьями он никогда об этом не говорил, не любил вспоминать, и, когда я заговаривал об этом, он всегда говорил:

— Ну, птичка, хорошо, довольно! Вы о себе говорите больше.

На эту тему он не любил говорить, но искусство любил всегда.

На темы живописи он говорил всегда так, что вышучивал оба спорящих направления, и всегда занимая позицию задирщика:

— Ну, что вы, душечка! У вас в «Бубновом валете» всякие передвижники. Все же это старые штуки. Поезжайте в Париж, там на Монмартре давно уж все это показано.

Вспоминаются люди, с которыми сталкивался Маяковский.

Нередко бывал он вместе с Игорем Северяниным, хотя совершенно отвергал его как поэта, а такие его вещи, как «крем де мандарин», совершенно ненавидел. Но на поэзоконцерты ездил.

После одного такого концерта приехали ко мне на нынешнюю мою квартиру Игорь Северянин и Маяковский. С Игорем была какая-то дама. Вместе с ними приехал В. В. Каменский и еще кто-то, в общем человек двенадцать-пятнадцать.

Маяковский приставал к Игорю, чтобы тот прочитал стихи, написанные Северяниным про Маяковского [315]. Игорь ломался, делал вид, что он очень устал. Маяковский говорит:

— Дай, я прочту сам.

Прочел с приподнятым таким настроением. Потом перешел к своим стихам. Весь вечер так и прошел и кончился произведениями Маяковского, несмотря на присутствие Игоря-именинника.

С Бурлюками — Давидом и Владимиром — я много встречался. «Бурлюки» — это уже собирательное такое название и нарицательное, как название «импрессионисты». Это такие семейственные люди, такое российское, интеллигентско-витиеватое что-то.

Ко мне они относились с приторным подобострастием.

Если они вас любили, если они ценили вас, то отделаться от Бурлюков было очень трудно. Бурлюк к вам придет, когда вы его ругаете, клянете. Придет и опять будет дифирамбы петь и говорить: «Я — бездарность одноглазая». У Давида было очень большое самоуничижение. От самого себя, как от художника, он в восторге не был. Это был очень большого ума человек и великолепно знал свое место и место всех своих друзей [316].

Его влияние на художников было вредным. Уже тогда самые активные сотоварищи Бурлюка, идя по одному с ним пути, порой чувствовали, что дальше уже какая-то чертовщина начинается, появляются какие-то Малевичи. Чувствовали и порой готовы были повернуть на другие рельсы, а Бурлюк этому мешал.

Отец Бурлюков был управляющим большим имением графа Морвинова на Украине [317]. Он никогда не отказывал сыновьям в средствах, но они сами были очень скромны и ничего не требовали от отца. Я был свидетелем того, как они торговались по этому поводу.

Я не любил Бурлюков, но в Давиде признавал ученого, большого эрудита и блестящего оратора-пропагандиста анархического типа.

Это внешне отталкивающий, очень толстый, ожиревший человек с неприятным лицом. Одного глаза у него не было. Одевался он как-то нелепо и всегда носил в руках лорнетку. Говорил на «о». Порой он производил впечатление какого-то апокалипсического чудища.

По натуре Бурлюк был семьянин-обыватель, не стремящийся к роскоши. Он очень неприхотливый, очень экономный человек. Никогда не позволит себе купить лишнюю булочку или что-нибудь, ведь средства ему дает папаша.

И никак нельзя было разобраться, где настоящий, подлинный Бурлюк. Кто он на самом деле. Ярый анархист, апологет футуризма или просто обыкновенный мещанин. Его настоящего лица не было видно, он — двуликий Янус, и это знал и не скрывал — это в его стихах написано. Его взгляды и отношения к искусству — все раздвоено.

На кафедре Бурлюк — это громила, который ненавидит и Тициана и Рафаэля. А дома признает не только Рафаэля, но и плохих старых художников, за что Кончаловский всегда ненавидел Бурлюка:

— Что ты веришь Бурлюку. Он всегда врет! Он — самый натуральный передвижник.

Бурлюки в обращении были нежны до отвращения [318].

Вот сидят они за столом, гость приехал. Ну неудобно все-таки, добудут курицу и угощают его:

— Нет, Рисочка *, ты кушай! Нет, ты голоден! Не, я вижу по глазам твоим! Нет, ты меня обманываешь, душечка, скушай еще!

Невероятно мне трудно было от этих ласк огрызаться:

— Убирайтесь вы к чорту!

— Ну, Рисочка, ну за что же! Я же так тебя люблю, твое божественное искусство!

Перед революцией молодые Бурлюки купили домик под Москвой.

---

* Так Бурлюки всегда называли меня.

Бывал ли Маяковский в этом доме? Не помню.

У них был разлад такой внутренний, не выливающийся наружу: усталость, утомление друг от друга, поэтому последние годы перед революцией Маяковский всюду бывал уже без Бурлюков.

Впрочем, и раньше я от Маяковского никаких похвал Бурлюкам не слыхал, и вообще никогда не слышал от Маяковского разговоров об искусстве Бурлюков. Так что тот цемент, который их склеивал, он был во всяком случае не преклонением перед Бурлюком.

В жизни Маяковского Давид Бурлюк сыграл большую роль[319].

Когда они познакомились, Маяковский был по существу еще мальчик.

Для Давида Маяковский был знаменем его жизни, всем, что Давид сделал, он обязан Маяковскому. При свойственной Бурлюку гиперболичности выражений не скажешь даже, как он определял значение Маяковского. Вся ситуация так складывалась, что от Маяковского он питался, но зато и сам окружал Володю нежными заботами, и в работе, и в компаниях охранял все интересы, начиная с материальных и кончая духовными. Словом, это была какая-то нянюшка, у которой Маяковский всегда находил сочувствие и поддержку в своих выступлениях, в спорах, в столкновениях. Единственный близкий человек, мать родная — это был Додя. Маяковский был как бы загипнотизирован Бурлюком. Бурлюк так устраивал, что Маяковский волей-неволей нуждался в его заботах. Я определенно убежден, что это было так.

К тому же Маяковский, наряду со своей внешней грубоватостью, был внутренне человеком исключительно ласковым, очень нежной души. У него она прорывалась только в каких-то уклончивых, шутливых фразах и мыслях, но все-таки сказывалась.

И Бурлюки играли на этих его струнках. Маяковского они окружали той же атмосферой постоянной ласки, как и меня.

Я точно не знаю, но думаю, что разрыв, который у них произошел, был похож на то, как бывает, когда любимую женщину разлюбишь. Почему разлюбил, зачем разлюбил — неясно, но идти к ней не хочется. Разрыв был, вероятно, обусловлен и тем шарлатанством,

которое с Бурлюками неразрывно связано. К Маяковскому у них как будто было и очень серьезное отношение и любовь, и все-таки было здесь и шарлатанство. И вряд ли Бурлюк вообще мог во что-нибудь серьезно верить, как он делал вид, что верит в футуризм и в Маяковского.

Лентулов

СТЕНОГРАММА

воспоминаний А. В. Лентулова о В. В. Маяковском (Беседа с В. О. Перцовым [320] от 6.01.39 года)

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Очень интересный момент, который происходит сейчас в искусстве, это служение общественному делу, социализму и проч., то, что идет под лозунгом «Перековать искусство в орудие борьбы против интервентов» и т. п. В этой области всякая революция большой эпохи, особенно такого масштаба, как Октябрьская революция, конечно, обязана наполнить искусство, привлечь его к участию в этом строительстве.

В истории все большие мастера, которых заставала революция, возьмем хотя бы Францию, там Давид, Курбе и целый ряд других художников,— они не ставили совершенно вопрос в дискуссионном порядке — нужно ли? А они шли на это с большим пафосом, совершенно не дожидаясь директив от своего правительства. А есть художники и писатели, вообще люди искусства, которые просто спекулируют на революции. Можно ли им предъявить какие-нибудь обвинения? Юридически это очень трудно, раз налицо нет вины; но в то же время очень интересно найти людей, которые по-настоящему революционно настроены,— из художников и других работников искусства. Что в этом интересно? Интересно найти не тех, кто не отвечает, кто настроен отрицательно, а интересно найти по-настоящему революционно настроенных людей, искусство которых свидетельствует об этом.

Что касается Маяковского, это для меня фигура совершенно определенная. Чем это подтверждается, такое мое отношение

к Маяковскому, что он родился для революции, что он действительно трибун-поэт? Это подтверждается, во-первых, его неистовой борьбой с предреволюционной, как бы это сказать, интеллигентской неопределенностью, анархичной и буржуазно-богемствующей, с какими-то вкусами, в отношении которых Маяковский был прав, когда он громил эти вкусы.

Мне приходилось с этим сталкиваться. И каждое его выступление мне было близко и доходило до меня, как самая свежая и интересная для меня новость.

А лично к этому можно прибавить: я помню, что при каждой встрече у меня было ощущение какой-то обрадованности, всегда как будто бы что-то с его приходом произошло в лучшую сторону в смысле общественного поворота, заварухи той, скажем, потому что в то время нельзя было бросить упрек, особенно художникам и поэтам, в том, что они не шли так четко по линии революции, как шли те товарищи, которые возглавляли революцию.

Так что настроение всегда было революционное и всегда недовольное тем, что по этой общественной линии делается.

Я помню, Маяковский как-то с величайшей радостью возвещал,— вероятно, тут присутствовали пресловутые Бурлюки, которые, конечно, пользовались многим от его славы и таланта,— но не будем сплетничать, а будем говорить дальше,— так вот, он возвещал о том, что произошло в Турции. Это была турецкая революция, младотурки, свержение их паши. Он ходил и радовался, говорил, что у нас вообще черт знает что, посмотрите, что турки делают. Я помню, сказал: «Ну да, турки!» Он с яростью, с пеной у рта доказывал, что ты ничего не понимаешь, что турки теперь уже не те, что Турция делает чудеса, начинает новую жизнь. Кажется, Кемаль-паша уже был в это время. Его это очень радовало.

Это интересно как настоящий его позыв к революции. Собственно, Маяковский не находил себе той арены или того рупора,— это слово всегда напрашивается, когда говоришь о Маяковском, и не только у меня,— с которой он мог бы с силой вещать свои мысли в дореволюционный период. Поэтому он рвался неистово туда, где можно было крикнуть во все горло то, что у него было на душе.

И в доказательство того, что Маяковский не попутчик и не примазчик к революции, а настоящий создатель ее,— не знаю, участвовал ли он в ней, но внутри себя он участвовал, он о революции мечтал, он ее ждал, он предшествовал ей своей поэзией,— доказательство — это революционные лубки, в которых он принимал сам стопроцентное участие, которые издавал некий Городецкий, кажется, брат Сергея Городецкого[321]. Это 1914–1915 гг., начало войны до 1916 года включительно.

В. О. ПЕРЦОВ. Тут был и патриотический душок.

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Но была и определенная революционная поступь.

Он не радовался победам царских войск и вообще наших солдат, которые там гибли, а он чувствовал, мне кажется, что что-то приближается. И это в его стихотворениях,— я не специалист, вам это лучше видно,— но я чувствовал это всегда.

Ведь патриотизм в чем выражается? Он сметает грани классовой вражды, тут нивелируются границы вашего личного настроения с этим общим подъемом. А у него этого не было, он самым хамским образом продолжал костить царя и т. д., занимаясь этими плакатами. Причем вы это чувствовали не потому, что он печатал на плакатах: «Долой царя!», этого не позволили бы, а потому, что с его стороны все это подвергалось настоящей критике, это несомненно, и с такой яростью, как это мог делать именно Маяковский.

Это внутреннее его состояние мне лично ясно. Я считаю, что так думать о нем — это значит не делать ошибки.

Кроме того, Маяковский не мог удовлетвориться одним внутренним, личным, замкнутым миром, поэзией грез. Ну, вот вам антиподы Маяковский и Есенин, который, наоборот, уходил, которому никакого дела не было до царя и до революции, а было дело до личных погибающих, утопающих где-то поэзий. Маяковский всегда глумился над этим, ненавидел это, хотя бы потому, что это скучно. Он для такой жизни существовать не мог, как бы вы ни пели ее на разные цыганские лады. А ему хотелось с трибуны вещать что-то, с трибуны что-то проповедовать.

Поэтому кто его знает с этой стороны, кто с ним встречался, с этой вечно бушующей фигурой, которая не только в стихах, но

и в самой жизни прошла в бурных столкновениях с разными неприятными людьми из этого ненавистного ему мира,— тому видно, что здесь он проводил линию всегда совершенно четко.

Всегда был такой протест. Вот он любил в карты играть и на бильярде играть, но он тогда, кажется, не играл с Арцыбашевым[322].

Он его видеть не мог, он не мог с ним играть. Если Маяковский и играл с Арцыбашевым, он играл как воин, потому что и тот и другой были чемпионами биллиарда, они оба играли первоклассно, исключительно играли. И как будто на этой почве было соревнование. Маяковский на это пошел — разбить врага. А иначе он не стал бы играть. И в карты не сядет играть с кем попало, а у него всегда были излюбленные друзья, приятели.

Я помню, он с Гурвиц-Гурским[323] играл. Я того видел раза два в жизни. Очень способный был человек — художник, инженер. Я сам в этой компании не вращался. Мы, художники «Бубнового валета», в то время были иначе настроены. Потом я к этому перейду.

Все, что я сейчас говорил, я говорил, чтобы сказать, что мне совершенно понятно, как Маяковский встретил революцию. Маяковский встретил революцию со страшной любовью к Ленину.

В. О. ПЕРЦОВ. В 1917 году вы встречались?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. В это время нет, я его отношения в эти годы не знаю. Мы встречались в первые годы «Бубнового валета» — 1910–1911–1912 и, пожалуй, 1913 гг. А с начала войны, кроме нескольких встреч с этими лубками, других встреч не было. А потом встречи уличные были, потому что у меня он уже не бывал. Но мы всегда были по-приятельски настроены, никаких расхождений у нас не было. Мне известно, что он очень хорошо ко мне относился, а я, конечно, относился к нему так же. Потом уже случайно встречались, во время революции, словом, до самой смерти.

Перед его смертью, месяца за два-три, я встретил его на Советской площади. Поздоровались, два-три слова сказали, он куда-то торопился.

Но я говорю о его любви к Ленину по тем произведениям, которые я уже потом читал. Мне кажется, что для Маяковского Ленин был, конечно, как та самая цель его существования, к которой он стремился. Она очень ярко была выражена в области

В. И. Ленина, несмотря на то, что — насколько нам известно — Владимир Ильич не особенно разделял это чувство, он относил это к левым течениям[324].

В. О. ПЕРЦОВ. А потом он ведь похвалил его.

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Он относился к нему как к поэту революции.

И за этой уже настоящей деятельностью, активной, неустанной до самой смерти, шло логическое обоснование. Тут не было никаких сомнений в том, что Маяковский хоть в чем-нибудь покривил душой, а это просто поэт революции.

Как нам известно, лучшие его стихотворения, наиболее мудрые и зрелые, конечно, были написаны во время революции, т. е. вопрос для него был окончательно решен. Внутренне у него не было никаких сомнений, он черпал все свое мастерство из участия в деле революции, и он не проявлял никаких капризов, колебаний и борьбы с переключением на революцию, он не дожидался никаких подсказов, ничего. Для него вопрос о том, что скажут о нем, совершенно не существовал, он просто в конце концов был убежден в душе, что вы стоите значительно ниже, если вы так рассуждаете. Он даже не считал нужным на эту тему долго говорить. Наоборот, для него было совершенно непозволительно скучно то состояние, с которым умер Есенин, и состояние других его друзей. Я помню его выражение: «Аморфная масса». Он не понимал, как можно сомневаться и не черпать отсюда.

Я считаю, что Маяковский, к великому сожалению, очень рано умер, что он дал ту настоящую линию искусства, к которой у нас сейчас стремятся. В этом смысле он, конечно, не имел права покончить с собой. Это он погорячился. Если бы он немного подумал, он бы этого не сделал.

В. О. ПЕРЦОВ. А теперь давайте исторически. Как вы познакомились, в какой обстановке и т. д.

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Я не помню точно даты, когда я познакомился с Маяковским, Володей, как я его звал впоследствии, да кажется, с самого начала, впрочем. Он меня Аристархом звал, а больше «деточка», «птичка». Это его любимые выражения.

Помню фигуру уже в желтой кофте. Причем желтая — это неверно, желто-оранжевая как будто. Цвет надо точно установить, тем

более что эта желтая кофта не была какой-нибудь эмблемой или каким-нибудь знаком, а это был просто такой наряд, который был ему к лицу и который выделял его из этой серой толпы — для его яркого глаза.

Если Маяковского перевести на цвет, это было бы то, что я в свое время давал на «Бубновом валете». И он меня признавал, конечно. Даже о его постоянном признании меня я потом расскажу в одном эпизоде, где придется упоминать некоторые другие фамилии.

Но вот насчет встречи, значит, в желто-оранжевой кофте. Кажется, это было, когда Северянин писал «Парень в желтой кофте». Это можно проверить по И. Северянину.

Как произошло знакомство? Он сидел в кафе. В каком — не помню. Перед ним был бокал с какой-то водой и с соломинкой. Кто тут еще был, я не знаю. Кто мог быть, я предполагаю. Наверно, В. В. Каменский — «мать футуризма». Это уж такое очень тонкое остроумие футуристическое — «мать футуризма».

В. О. ПЕРЦОВ. Его так кто-нибудь называл?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Нет, кажется, это не привилось; как сам Василий Васильевич ни старался и ни ратовал за это почетное место, но в историю он все-таки не вошел. Бурлюк занял это место.

Так вот, я вспоминаю, как будто с натуры представляю. Наверно, куда-то пошли, может быть, даже на биллиарде играть или просто по улице ходить. Много по улицам ходили в компании.

В. О. ПЕРЦОВ. А на выставке «Бубнового валета» встреча была?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Эта встреча ознаменовалась стычкой с Кончаловским, председателем «Бубнового валета» и его создателем.

Кончаловский не любил вернисажи и прессу, все, что выносит наружу то, что он делает, в противовес мне — я всегда боролся за то, чтобы делать грандиозные бесплатные вернисажи, рассылать до 6 тысяч билетов (часть платных и часть бесплатных). В этом смысле я занимал левый фланг в «Бубновом валете» и одной ногой был очень дружен со всей этой футуристической компанией, с Ларионовым, с Бурлюками. Правда, никогда не любил Бурлюков: все эти эксперименты и все, что мы возводили в степень искусства, в руках Бурлюков вызывало всегда у меня самое отталкивающее впечатление.

В. О. ПЕРЦОВ. Вы не считаете Бурлюка одаренным человеком?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Совершенно неодаренным. Как живописец он отвратительный, этакой ловкач, со всей провинциальной развязностью, какую он привез сюда из запорожских степей. И этот дух его не оставлял никогда. А в Америке он уж совсем стал махровый. Здесь все-таки он был на фоне людей, которые его одергивали. Отношение к Бурлюку всем было известное. Я, собственно, не знаю человека искусства, который мог бы о Бурлюке как-нибудь выразиться эпически.

Так вот, встреча с Кончаловским. Произошла ссора между Владимиром Владимировичем и Кончаловским, которая окончилась тем, что Кончаловский издал непозволительный указ для «Бубнового валета» и его членов: не пускать Маяковского на выставку.

В. О. ПЕРЦОВ. А в какой же это форме?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Очевидно, распоряжение было дано капельдинерам.

В. О. ПЕРЦОВ. А поссорились на какой почве?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. На почве критики. Маяковский критиковал произведения Кончаловского[325]. Для Кончаловского эта критика была критикой представителя футуризма.

В. О. ПЕРЦОВ. А что Маяковский говорил?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Это трудно вспомнить. Во всяком случае он не был в восторге, а Кончаловский не мог дружелюбно относиться ко всем, кто посягал на его искусство.

В общем, это явление совершенно частного порядка; и все-таки любопытно, окончилась эта история все-таки тем, что Маяковский тем не менее был на вернисаже «Бубнового валета». Он, очевидно, встал выше этой глупой сцены и пришел на выставку.

В. О. ПЕРЦОВ. Где это происходило?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Большей частью на Б. Дмитровке, в доме Левиссона, против Козихинского переулка.

На этом же вернисаже у Маяковского было еще одно любопытное столкновение, тоже с представителем такого эстетствующего, капризно-буржуазного склада критиков — с Тугендхольдом. Дело в том, что Маяковский, хотя и обладал определенными вкусами, он

вел себя всегда деликатно, считал нужным поздороваться при встрече и т. д. И вот как-то, поздоровавшись с Тугендхольдом, ему показалось, что Тугендхольд очень по-генеральски с ним поздоровался. Я помню такую сцену: Маяковский держит два пальца, которые тот ему подал, вышвыривает их из своей руки и заявляет: «Ведь вы не Ротшильд, а только Тугендхольд».

В. О. ПЕРЦОВ. А Тугендхольд хотел что-то подчеркнуть этим?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Очевидно, да. А Маяковскому это не понравилось. Причем Тугендхольд не растерялся, он после секундной паузы обращается к Маяковскому и говорит: «В таком случае я прошу вас со мной совсем не здороваться». Что-то Маяковский ему ответил сногсшибательное, после чего не хватило у того уже пороха ответить еще раз. Что-то вроде: «Наконец-то, я удовлетворен», «наконец-то вы поняли, что мне нужно», «наконец-то вы догадались, чего я хотел»,— в этом роде что-то.

Вообще поведение Маяковского всегда отличалось этакой эпатирующей враждой с представителями всего устоявшегося в живописи, с «Миром искусства», который он совершенно не переваривал, как яркое выражение интеллигентской стилизации, искусство эстетского порядка, не имеющее никакой связи с окружающим миром, с той реальной подсознательной сферой, в которой находился Маяковский. Маяковского всегда волновала улица, жизнь, люди. В этом смысле он был живое подлинное существо, недаром так любившее схватываться с тысячной аудиторией, отвечать на вопросы, всегда остроумно и талантливо, вплоть до того, что когда человека припирали и он не находил выхода, он говорил: «Раз уж я так сказал — и никаких гвоздей!» Тем более что часто задавали вопросы просто ерундовые, на которые не стоило и отвечать. И всегда он отвечал, никогда не капризничал — победа до конца! — всегда она оставалась за ним.

В. О. ПЕРЦОВ. После вернисажа по какому поводу вам приходилось встречаться с ним?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Вот у меня как раз и дрогнула рука. Когда я с вами сговаривался, мне казалось, что очень много, а на самом деле встреч-то не так много было, даже почти не встречались. Бывал он у меня иногда, в карты играли.

В. О. ПЕРЦОВ. А какое участие вы принимали в подготовке трагедии «Маяковский» [326]?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Маяковский шел навстречу театру, принимал какие-то меры для связи с театром. Об этом есть у Мгеброва в «Воспоминаниях» [327]. Затем он хотел свою вещь поставить в театре, где была Оперетта. Мой эскиз определен для этой постановки. Это, кажется, 1914 год.

В. О. ПЕРЦОВ. А как этот эскиз возник?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Эскиз этот возник по соответствующему заказу. Владимир Владимирович сговорился о постановке своей вещи в театре Евелинова (где теперь Театр Революции). Евелинов — это опереточный антрепренер и руководитель. И он пошел на то, чтобы поставить «Трагедию», очевидно, рассчитывая получить какое-нибудь фарсовое зрелище.

Словом, переговоры шли, Евелинов приходил ко мне по этому поводу. Был первый эскиз, а это уже второй вариант эскиза, окончательно утвержденный Владимиром Владимировичем. Он его очень одобрил, он ему очень понравился. Почему это дело не состоялось — это мне уже неизвестно.

В. О. ПЕРЦОВ. А подготовительные шаги какие-нибудь были — с режиссурой, с актерами?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Ничего не знаю. Но мне кажется, это было в самой первоначальной стадии организации. Это должна была быть основная декорация. Имелась в виду просто площадь города. Но так как у него не указано было, где это происходит, в каком периоде, начиная от ледникового и до нашего, то мы взяли вот этот город.

Ему очень понравилось. Понравилось в смысле игровом. Тут навес, где должен был стоять поэт. Отсюда он пойдет, направляясь к этому городу, который изображен в нескольких планах. Это площадка, на которой он стоит, а это навес, стеклянный или слюдяной, прозрачный.

Все это хотелось построить на световых эффектах, все это только контуры,— это должно было быть светом. Наконец, лобовое освещение распространяется по цвету меняющимся прожекторным освещением, которое соответствовало духу и эмоциональному чувству — как мог зритель воспринять эту «Трагедию».

Это, кажется, один из наиболее понравившихся ему вариантов.

В. О. ПЕРЦОВ. Перед тем, как вы начали работать, он никаких объяснений вам не давал?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Он мне читал эту вещь. Читал обыкновенным своим громовым голосом. Кажется, я к нему приходил. А он жил как будто в то время в доме Нирнзее[328]. Это было специально устроенное совещание по этому поводу. Читка произвела на меня сногсшибательное впечатление, я прилетел домой и стал сочинять.

Эта вещь построена больше на монологе. Он должен был сам играть поэта. Это специфическая острая форма литературного творчества, которая не имеет никакой аналогии в мировой литературе. Только, пожалуй, можно параллель тут провести с фантастами. Это то, что у нас был социализм утопический перед переходом к реализму, какая-то мечта о новой жизни. Поэтому город представлялся не просто благоустроенным учреждением, а почти фантастической картиной. Ну что же, это как миф: слово рождает дело. И это была правильная дорога, по которой Маяковский шел определенной, верной поступью до самых последних своих литературных работ.

В. О. ПЕРЦОВ. А приходилось вам с ним беседовать на живописные темы в ту пору?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Приходилось. Точно вспомнить его выражений я не могу, но некоторая ирония у него звучала всегда и по отношению к «Бубновому валету».

В. О. ПЕРЦОВ. Хотя из групп того времени он больше всего симпатизировал «Бубновому валету», какая-то дистанция все-таки была?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Нет, я вам больше скажу. Если не сфорсировать тут событий, я бы мог сказать, что он все-таки не без иронии относился ко всем этим острым левым течениям.

Видите ли, Маяковский всегда занимал позицию не активного участия в той или иной линии живописи.

Между прочим, из его уст никто не знал, что он был художником. При разговоре с друзьями он никогда об этом не говорил.

В. О. ПЕРЦОВ. Не афишировал.

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Может быть, даже не любил вспоминать, как некую неудачу. Все-таки это же не вышло у него, ведь мечтал-то он

быть художником. Помню, он говорил: «Ну, птичка, хорошо, довольно! Вы о себе говорите больше», когда я просил его нарисовать что-нибудь. На эту тему не любил говорить, устранялся.

А искусство любил всегда.

А может быть, как профессионал, как мастер, как личность, которая признавала только высокую сферу профессионализма в деле, он всякое дилетантство ненавидел всеми фибрами души и среди художников не любил говорить об этом.

Все я никак не могу вспомнить. Об искусстве он говорил всегда так: он всегда вышучивал два спорящих настроения, он всегда занимал позицию задирщиков: «Ну что вы, душечка! У вас же в „Бубновом валете“ всякие передвижники, разные Кончаловские. Ну какого вы черта! Все же это старые штуки. Поезжайте в Париж, там на Монмартре давно уж все это показано».

Это точное почти его выражение.

Мы, конечно, признавали французскую живопись последней формации, Сезанн с его реалистическим упором был для нас близок. Маяковский прекрасно понимал Сезанна. Вспоминается, что, когда мы были в доме М. Нирнзее, где присутствовали Бурлюки и многие другие, было много разговоров об искусстве. И здесь Маяковский определял все эти фигуры,— все-таки как он живописца ни скрывал в себе, он очень любил живопись, ориентировался очень верно. И Сезанна прекрасно понимал, его слова, что, оторвавшись от зрителя и от современной критики, он стал одним из дерзателей, которые окончательно порвали все отношения с существующим обществом в Париже. И в целях достижения тончайших переходов от ощущения цвета с натурой (а известно, что без натуры Сезанн ничего не мог сделать, кроме эскизов купальщиц) за счет этих достижений, которые Сезанну были нужны, он не брезговал и глаз срезать и нос скосить и все что хотите. Для него это не представляло предмета горького страдания. Поэтому он грешил в области анатомии и всяких премудростей.

Я знаю, что Владимир Владимирович это понимал.

Правда, Сезанна развенчали, главным образом, в последние годы революции, когда потребовалось искусство для масс. В официальных школах о Сезанне сейчас не говорят, это неудобно, по-

тому что школы требуют реалистической формы; в школах не приводятся сейчас какие-нибудь ссылки на искусство не для масс, а для утонченного зрителя. Но ведь Сезанна, Матисса, особенно Пикассо признавали небольшие кружки, которые больше половины себе внушали из того, что на самом деле есть. И потом отвратительную роль сыграла скупка всех новейших французских художников американскими новаторами с толстой мошной, гурманами, которые скупали все вещи.

Это сыграло роль в смысле некоторого застоя,— левое искусство просуществовало значительно дольше, чем оно имело на это право.

В. О. ПЕРЦОВ. Неужели вы считаете, что этот эксперимент не мог быть использован и реалистами?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Мне лично пришлось бы в этой области очень много вскрывать, ведь я родился стопроцентным реалистом. И та дань, которую я отдал эксперименту,— это была вера в то, что какие-то еще элементы должны быть в искусстве, непройденные художником. Как в эпоху XV — начала XVI века: не знали перспективы, не знали анатомии; у них искусство было очень высокое, но оно было лишено этого до следующей эпохи. После этой эпохи был переход к анатомии, к перспективе с указанием на связь с натурой, отказ от классических форм в пейзаже, отказ от антики. Ведь все искусство до этого существовало на основе греческих образцов. Это вторая крупная эпоха в искусстве доимпрессионистического периода.

Импрессионисты перешли к воздуху, к свету, они отказались от предшествующего периода — от барбизонцев, от пленэризма — и стали писать воздух и свет.

И четвертая эпоха, которую пережили художники. Что-то было скорее от их сознания, в форме какого-то мифа, какое-то существо в искусстве — черт его знает! Вот оно выражалось в крайне субъективных экспериментах разрушительного порядка — в смысле борьбы с академическими устоями и т. д. То, что современные художники делали это своей целью в искусстве,— это не верно.

В. О. ПЕРЦОВ. В то время, когда они это делали изолированно.

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Да вообще! Вот Сезанн, Пикассо, в России — «Бубновый валет», который быстро повернул к реализму еще до революции. Неверно, что только революция нас заставила. Мы шли по пути к реализму, но пройдя через ряд экспериментов, которые мы у себя в мастерских творили и показывали обществу и даже вешали в Третьяковской галерее.

Я вам сказал, что у меня есть основание верить, что Маяковский не был разочарован в моем творчестве до конца.

На одной из выставок в АХРР, кажется, в 1926 г., в Парке культуры и отдыха[329], был Владимир Владимирович. Выставка была по своим масштабам колоссальное стечение народа, потому что она была бесплатная. Экскурсии приводили и военные, и рабочие организации, все.

На вернисаже был Владимир Владимирович. И вот после обзора этой выставки я ухом так слышал, при выходе, где курили, разговор. Стоял Владимир Владимирович и спорил с Богородским. Какой-то ожесточенный спор был. Помню фигуру Володи — на голову выше всех, толпа их окружила: «Маяковский разговаривает с Богородским!»

Был очень горячий спор, который окончился тем, что Владимир Владимирович (мне хотелось бы думать, что он меня не видел) говорит: «Но все-таки вам Лентулова никогда не переплюнуть. До свиданья!» И ушел.

У меня все основания есть думать, что он меня не видел.

В. О. ПЕРЦОВ. Если бы и видел, это дела не меняет.

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Конечно. Это основание, которое дает мне право так думать об его ко мне отношении.

В. О. ПЕРЦОВ. А он с вами о каких-то конкретных ваших работах говорил?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Не могу вам сказать. Наверно, было что-нибудь, но не запомнилось.

В. О. ПЕРЦОВ. О своей учебе, как живописца, ничего не говорил?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Нет, никогда не слышал. Единственно, что могло быть, это нечто в таком роде: «Ну, ладно, птичка, довольно вам! Переменим тему разговора!»

В разговорах, адресуясь ко мне лично, он всегда обращался так: «птичка», «деточка». «Ну, довольно, давайте лучше на биллиарде играть».

В. О. ПЕРЦОВ. А вы с ним играли?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. И очень много. Это нельзя отнести к встречам, специально организованным. Иногда он звонил по телефону: «Приходите на биллиарде играть!» То на «вы», то на «ты», тон всегда так менялся.

На биллиарде он играл изумительно[330], я гораздо хуже. Он мне всегда давал 15 очков вперед. Это очень много. Там всего 71 очко. В процентном отношении это не так много, а фактически вы берете со стола два крупных шара и оставляете ему одну мелюзгу, с которой очень уже трудно действовать.

Я не так плохо играл, чтобы пользоваться этим благом, это только объясняется его темпераментом и бескорыстностью в этом смысле или, вернее, самонадеянностью, потому что он играл действительно блестяще и с напором.

В. О. ПЕРЦОВ. Он правой рукой играл!

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Левой. Что меня всегда удивляло в его игре? Это то, что у него кий никогда ровно не шел. Ведь кий как смычок работает. И меня всегда удивляло, как он может таким образом класть шары. Но он их совершенно феноменально клал. У него, очевидно, фиксация была очень здоровая.

Он же играл с лучшими игроками Москвы. Встречались и играли чаще всего в «Литературном кружке», где теперь МК партии[331]. Там же была и «Свободная эстетика»[332]. Это 1913, 1914 годы.

Довольно часто я его обставлял при таких условиях. Причем когда я сам говорил: «Володя, давайте мне десять» — «Нет, ну что там!» И бывало, что он несколько партий проигрывал. Страшно нервничал, кипятился, но это не отражалось на игре. Вообще у него волевая основа была очень сильная, окружающий на него не действовал.

В. О. ПЕРЦОВ. Играли на деньги?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Без денег он не признавал игры.

Что же еще вспомнить? Вот встречи с Игорем Северяниным. Он с ним как будто дружил, но совершенно его отвергал, критико-

вал такие вещи, и «крем де ваниль» он совершенно ненавидел. А если еще вспомнить его внешность, он просто отплевывался и ругал, как только мог. Но при встречах всегда считал необходимым проводить время вместе, на поэзоконцерты ездил часто.

Вот я помню, после одного такого концерта они приехали ко мне сюда, в эту квартиру — и Игорь Северянин, и Маяковский. Приехали очень поздно, выпивши и все такое, а я еще, конечно, подбавил, угощал. С Игорем была какая-то дама,— не помню кто, Маяковский, Каменский и еще несколько человек, чуть ли не Пастернак. В общем много людей, человек 12–15.

Маяковский всегда был очень активен, очень любил приставать к Игорю, чтобы он прочитал стихи, где про него, про Маяковского, написано. Причем Игорь ломался, делал вид, что он очень устал. И Маяковский говорил: «Дай я прочту сам». И читал с приподнятым таким настроением. А потом переходил к своим стихам, и весь вечер так и шел и кончался произведениями Маяковского, несмотря на несколько не совсем благовидное для Игоря-именинника — настроение.

Так что активность его проявлялась везде очень сильно и победоносно.

В. О. ПЕРЦОВ. А как И. Северянин относился к поэзии Маяковского в ту пору?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Он относился к нему как к очень большому поэту. Это и в его стихотворении отмечено. Наконец, Маяковский внушал к себе очень большое уважение.

В. О. ПЕРЦОВ. Несмотря на довольно резкую манеру держать себя?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Особенно в своем кругу, до И. Северянина; он не занимал позиции мальчишки или второстепенного человека, всегда был очень активен. И Игорь никак не мог с ним в этом смысле конкурировать. Всегда, когда я с ними встречался, у меня такое впечатление оставалось.

В. О. ПЕРЦОВ. А вам приходилось встречать Маяковского в обществе Бриков?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. У Бриков я был один раз, в Петербурге в то время[333]. Была Лиля Юрьевна, Осип Максимович. Помню, что при-

ходил Маяковский зачем-то; он, не раздеваясь, как-то мимолетно пришел и сейчас же ушел.

Свидетелем ничего не был, этой жизни у Бриков, и любви его тоже не наблюдал. Все это мне неизвестно.

В. О. ПЕРЦОВ. Вот по поводу этих милитаристических открыток и плакатов. Многие знающие В. В. люди считают, что он смотрел на это как на источник заработка.

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Безусловно, можно считать, что относился как к заработку. Но какой бы заработок он ни преследовал, он, конечно, на компромисс не мог пойти. Я не знаю этого периода его творчества. Единственно, что я могу сказать твердо,— что Маяковский никогда, конечно, ни к каким правым политическим группировкам не примыкал. Здесь может быть так, что он, как художник, попросту был несколько нейтрализован тогда, что общий момент подхватил его. А нам известно, что товарищ Сталин ничего не имеет против реставрации такой истории, как период Александра Невского и т. д.

А общее патриотическое настроение — за землю — это допустимо, это могло быть. Здесь некоторая нивелировка граней,— она, естественно, возможна. Наоборот, после нее люди уже окончательно устанавливают свои позиции. В этом смысле Маяковский выделялся очень ярко и определенно приготовленным к встрече Октябрьской революции. Я уверен, что и тут никакого жеста не было. Правда, я сам к Октябрьской революции подошел с очень большим энтузиазмом и подъемом, но я в своем искусстве, к сожалению, этого не выразил. Наше искусство очень трудно это выражает. Для живописца, который воспитан на любви к цвету, к форме, это трудная задача.

В. О. ПЕРЦОВ. А с Хлебниковым вам не приходилось встречаться?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Очень часто. Он часто ночевал у меня, так как он вообще всегда ночевал у кого-нибудь.

Я считаю его очень тонким и талантливым поэтом. Всегда меня поражало его внешнее несоответствие таким тончайшим мыслям и настроениям, которые он передавал. Илья Иванович Машков,— тот прямо говорил: «Неужели в такой грязи, в такой мрази могло быть какое-нибудь поэтическое чувство?»

Это было действительно какое-то убогое существо внешне, и вдруг такие божественные обороты речи!

В. О. ПЕРЦОВ. А как Маяковский к нему относился?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Вот представьте себе, что очень хорошо[334]. И это понятно — почему: он прекрасно понимал, что это чистой души человек и чистой марки поэт. Тут не было никакой бурлюковщины.

А к Бурлюкам Маяковский относился очень хорошо, но сквозь это проглядывало вот что: такая вкрадчивая и подобострастная ласка, которую он от них получал[335]. Ведь для Давида Маяковский был знаменем его жизни; всем, что он мог сделать, он обязан Маяковскому. В его гиперболическом выражении не скажешь даже, как он определял значение Маяковского. Но во всяком случае вся ситуация так складывалась, что от Маяковского он питался. Но зато и сам изнеживал его до последнего — в работе, в компаниях, во всех условиях, в хранении всех его интересов, начиная с материальных и кончая духовными. Словом, это была какая-то кормилица с такими грудями, в которой Маяковский купался и которую чувствовал себе поддержкой в своих выступлениях, в спорах, в столкновениях. Единственный близкий человек, мать родная — это был Додя. Маяковский был загипнотизирован Бурлюком. Бурлюк так его обставлял, что Маяковский волей-неволей нуждался в этом теплом очаге. Я определенно убежден, что это было так.

Ведь мы знаем, что Маяковский, наряду со своей внешне громовержской и поэзией и жизнью, был страшно нежной души, он был даже сентиментальный человек. И все эти «птичка», «душка» были маленьким откликом того, что он способен к неге какой-то. Он говорил: «Хотите, буду безукоризненно нежным»[336]. Все это в каких-то уклончивых, шутливых фразах и мыслях, но просилось все это высказать себя.

А Бурлюки — они очень сентиментальные. Они меня очень любили. Вот меня они так же окружали, как Маяковского. Словом, Аристарх Лентулов для них был олицетворением чего-то самого желанного для них. Он мне даже подражал в искусстве, был в безумном восторге от моих кубофутуристических шествий.

Я так же относился к нему с взаимно приятным чувством, тем более что при желании даже отделаться от Бурлюков это было очень

трудно; если они вас любили, если они уважали вас, то от них отцепиться было тяжело. Бурлюк к вам придет, когда вы его ругаете, клянете, даже когда вы его ударите. Таких случаев не было, но можно себе представить. Даже, когда вы его ударите, он оботрется и будет против себя ставить и дифирамбы петь и говорить: «Я — бездарность одноглазая». У Давида было очень большое самоуничижение.

В. О. ПЕРЦОВ. И самомнение в то же время?

А. В. ЛЕНТУЛОВ. Я бы этого не сказал. У него была вера в дело и любовь к футуризму. Его хлебом не корми, а футуризм давай. От себя он в восторге не был, как от художника.

Бурлюк — не забудьте — очень большого ума человек, и, как умный человек, он великолепно знал свое место и место всех своих друзей. Он большой историк и знаток искусства, колоссальный знаток. Бурлюк обладает совершенно несусветной эрудицией. У него колоссальная была библиотека. Это же человек, который сидит в книге, в литературе, в искусстве, как очень большой ученый, и с правильной установкой и изумительной критикой, если бы он не был так свихнут футуризмом, который сыграл в его жизни какую-то роковую роль. Он, как мечтатель, видел в этом все — в этом футуризме, он даже, кажется, и назвал это движение так, а в Италии это просто «искусство будущего». Он в это будущее верил, как в такой красоты рай! И вот такие райские художники — Лентулов, Кончаловский.

Он также любил Кончаловского. А что он получал от Кончаловского, кроме затрещин, и самых грубых! Тут самый настоящий фанатизм.

Для искусства это оказалось не очень хорошо, так как тогда уже самые активные товарищи Бурлюка шли по пути, где уже чувствовалось, что за этим какая-то чертовщина идет, какие-то Малевичи появляются, и вы уже начинаете поворачивать к утерянным рельсам. Бурлюк этому мешал.

Я от Маяковского никаких похвал Бурлюкам никогда не слыхал, вообще никогда не слышал от Маяковского об искусстве Бурлюков. Это были разговоры только об его искусстве. Так что понятен тот цемент,— на чем это было склеено, но во всяком случае не на поклонении перед Бурлюком.

* * *

Женщины в моей жизни играли не последнюю роль еще, можно сказать, с детского возраста. Мечтательный ребенок, порывистый, на все реагирующий сильно и с увлечением, физически рано сложившийся, я, с детства не зная никаких преград, не подчинялся никаким условностям мещанской морали в быту, жизни окружающих меня людей — близких, родных, дядей и теток, у которых я часто жил.

Первая встреча с женщиной, которая сохранилась у меня в воспоминании,— это история, которую разыграл (сорганизовал) один из служителей в доме дяди, который был управляющим большого имения. Он подговорил одну девушку лет 15-ти «соблазнить» меня и делал всяческие ухищрения, чтобы пробудить во мне желание женщины — толкал на нее, старался, чтобы я ее почувствовал. Однажды ночью при луне таинственно позвал меня в кусты, где спряталась эта девушка (как ее звали, не помню). Она была с ним в заговоре, как потом выяснилось. Я, как мальчишка, который кичился своей взрослостью, считал нужным воспользоваться случаем, но каким образом и как, мне было неизвестно, и потому ничего не вышло. С неприятности и с противным чувством осадка чуть не заревел и убежал, и с досады пошел спать. На другой день это забылось. Вскоре надо было ехать домой, в Пензу, а через месяц или два приезжает дядя и без объяснений вместе с матерью дают мне здоровую порку, за какую провинность, мне было непонятно. От меня держали в секрете. Только потом обнаружилось, что дяде пришлось

уплатить сколько-то денег, потому что девушка забеременела, а еще через месяц узналось, что виновником был Жан Тирчин, который втянул меня в эту историю, хотел получить деньги и отвести от себя подозрение. Все последующее время до почти зрелого периода я вел довольно нравственный образ жизни, ограничиваясь мальчишескими ухаживаниями. 18-ти лет влюбился в одну помещицу. Была ли влюблена в меня или нет, я не помню. Разгульная, праздная баба, которая не брезговала никаким флиртом, и я пришелся ей по вкусу — большой сильный мальчик. Мне льстило, что она со мной носилась, я чувствовал себя взрослым.

Исключительно комический случай произошел в Астрахани, где я гостил у одного своего приятеля. Влюбилась в меня очень старая женщина, лет 55-ти, богатая купчиха, жена городского головы Деженова. У них были виллы, фабрики, выезды. Пригласила меня писать. Я разделывал с нее портрет в мехах и был очень увлечен обстановкой, которой эта купчиха себя окружила и которая была ей фоном, на котором она восседала в эротической истомленной позе. Портрет был непосредственно талантливо задуман и выполнен с исключительным подъемом. Я не владел никакой техникой, мне не удавалось только, к моей досаде, сходство. Сама модель, несмотря на свое легкомысленное поведение, несвойственное ее возрасту, была очень умна и образована и не лишена красоты, увядающей, но очень яркой, размалеванной, со всеми фокусами косметики, рыжими волосами, сохранившейся фигурой, поддерживаемой всей изобретательностью, на которую способны женщины.

Когда портрет повел дальше, когда она согласилась позировать обнаженной на том же фоне и при той же обстановке, то мне бросилась в глаза странность цвета ее кожи, который выдавал ее года. Этот портрет кончился романом, который сводился к тому, что она мною увлеклась, присылала за мной экипаж, который отвозил меня на ее виллу, где она устраивала вечеринки, заканчивающиеся ужином и вином. После одной из этих вечеринок я должен был стать ее любовником, но неприятное чувство, которое вызвала у меня желтизна ее кожи, овладевало мной каждый раз при ее попытках добиться моей любви, и это чувство в последний момент обострялось и пугало меня настолько, что я боялся, будто я не только не за-

хочу, но и не смогу ответить. Так и случилось. Когда на балконе она повела на меня атаку, как жена Потифара на прекрасного Иосифа, я отважился пойти ей навстречу, но никакие силы не могли побороть того чувства. Тогда эта умная женщина, конечно, весьма опытная в делах любви, спокойно мне сама объяснила, что, вероятно, обстановка к этому не располагает, и пригласила меня через некоторое время прийти к ней в спальню. Не знаю, какое чувство мной руководило — рыцарское ли, джентльменское отношение к женщине или просто чувство любопытства того, что меня ждет, заставило меня согласиться. Прихожу в спальню. На турецком диване она в пластической позе ждала меня голая (обнаженная) при каком-то феерическом освещении фонаря, забронированного газом. Но при виде ее второй раз в таком виде, чувство, о котором я говорил, охватило меня, и беспомощно я отдался в ее распоряжение, перейдя с ней на кровать. После долгого пребывания в состоянии человека, борющегося с опасностью, я сказал ей, что скоро приду, и вышел из комнаты.

Надо сказать, что в эту женщину был по-настоящему до умопомрачения влюблен мой товарищ, у которого я жил, сын дьяка той церкви, где она была прихожанкой. Она знала отца и всю семью моего товарища и относилась к ней с покровительством патронессы. Этот влюбленный в нее мой товарищ всегда меня сопровождал, был моим Лепорелло и неотлучно находился при мне. Когда я вышел из спальни, то, к моему ужасу, увидел: около самой двери, мне неизвестно, с какой целью, стоял он в очень расстроенном и смятенном состоянии. Когда он узнал, что я сбежал от такой неслыханной красоты женщины, ушел, не воспользовавшись ее любовью, он в полубессознательном состоянии заявил, что вместо меня пойдет он. Пользуясь тем, что она на минуту зевнула в постели, он лег к ней в кровать, но, когда она инстинктивно почувствовала около себя подменного любовника, она подняла скандал, который кончился только благодаря его искреннему и чистосердечному признанию в любви и искреннему раскаянию. Эта женщина из легкомысленной превратилась в проповедницу морали, которая стала преподавать уроки нравственности в самых доктринерских фразах.

* * *

Ленинград, январь 1931 г.

Здесь так отдыхаешь морально. Ленинград так прекрасен. Это самый лучший город в мире, город архитектурных ансамблей. Как много здесь можно написать прекрасных вещей. Вчера, когда я сидел за ужином в компании А. В. Луначарского, Розенель [337], поэта Большакова, Всев. Иванова, Буданцева [338], режиссера Дикого и др., я всех страшно зажег Ленинградом. Все были в восторге, что я открыл им глаза, и решили с этого времени более внимательно ходить по улицам Ленинграда. Сегодня я пошел в Эрмитаж и больше ходил по бесконечным залам, чем смотрел картины (дворец весь открыт), и любовался картинами, открывающимися в каждом громадном окне дворца, так вдохновенно связанными с интерьерами самого дворца. Я глупо сделал, что не взял с собой красок и холста. Секция мне предложила достать у здешних художников. Я хочу написать Александрийскую колонну на фоне Генштаба, вырисовывающуюся из синевы густого тумана. Писать можно из зала, где развешан самый божественный художник Эрмитажа — Пуссен, который как нельзя лучше своим мягким и тонким колоритом гармонирует с пейзажем, видным из окна. И вообще еще много есть прекрасного на свете.

ПИСЬМО КУПРИНУ[339]

Я должен сказать, что несмотря на то, что я вполне согласен с твоими мыслями и считаю этот подход совершенно правильным и интересным, меня в настоящее время интересует совершенно другое... я бы сказал, противоположное. Дело в том, что мы (как я устанавливаю) умертвили душу почти в своем искусстве. В этом была наша ошибка. Мы слишком очертя голову пошли по пути методов и экспериментов, а методы заставили нас смотреть на природу не с точки зрения чувства, любования, эмоций, а с точки зрения объективного применения ее к нашим живописным методам и формулам, с сохранением подчас ничтожного количества индивидуальности в цветоощущении или в остроте формы — и только. А между тем мы забыли, что искусство слагается из массы элементов, из гораздо большего количества факторов (если можно так выразиться). Сюда входит все: и личность, и поэзия и романтика, и все. Под давлением времени, течений и т. п., под влиянием отдельных личностей мы пришли к тупику, к академии методов, принципов и т. п., бездушным, мертвым формулам (супрематизм, отчасти кубизм), формулам, которым я теперь объявил войну. Я как художник, к счастью содержащий в себе наибольшее количество эмоциональной силы, это почувствовал раньше всех. Представь себе, что ты любуешься каким-либо пейзажем, воздухом, солнцем и т. д. В живописи ты выразить не можешь. Ты принужден «ободрать» это,— то, чем ты любуешься, и подчинить это методам, а следовательно, как я определяю, умертвить душу.

Итак, я повторяю, к черту методы. К черту левую половину сезанновского творчества. Да здравствует душа и тело искусства! И да здравствуют все мастера, которые это понимали.

29 марта 1921 г.



А. В. Лентулов
Мир, торжество, освобождение. 1917
Холст, масло, цветная бронза. 155 х 137
Собрание Валентина Шустера

А. В. Лентулов
Пейзаж с сухими деревьями. 1921
Холст, масло. 93,5 х 78,5
Частное собрание



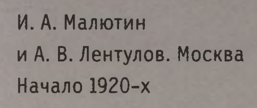


А. В. Лентулов
Пейзаж с розовой башней
(Троице-Сергиева лавра). 1920
Холст, масло. 77 x 92
Частное собрание



А. В. Лентулов (за столом), А. Я. Таиров (на заднем плане)
и М. П. Лентулова (у окна справа). 1920-е

А. В. Лентулов. Городской пейзаж. 1926
Бумага, наклеенная на холст, акварель. 46 x 66 (в свету)
Собрание Валентина Шустера

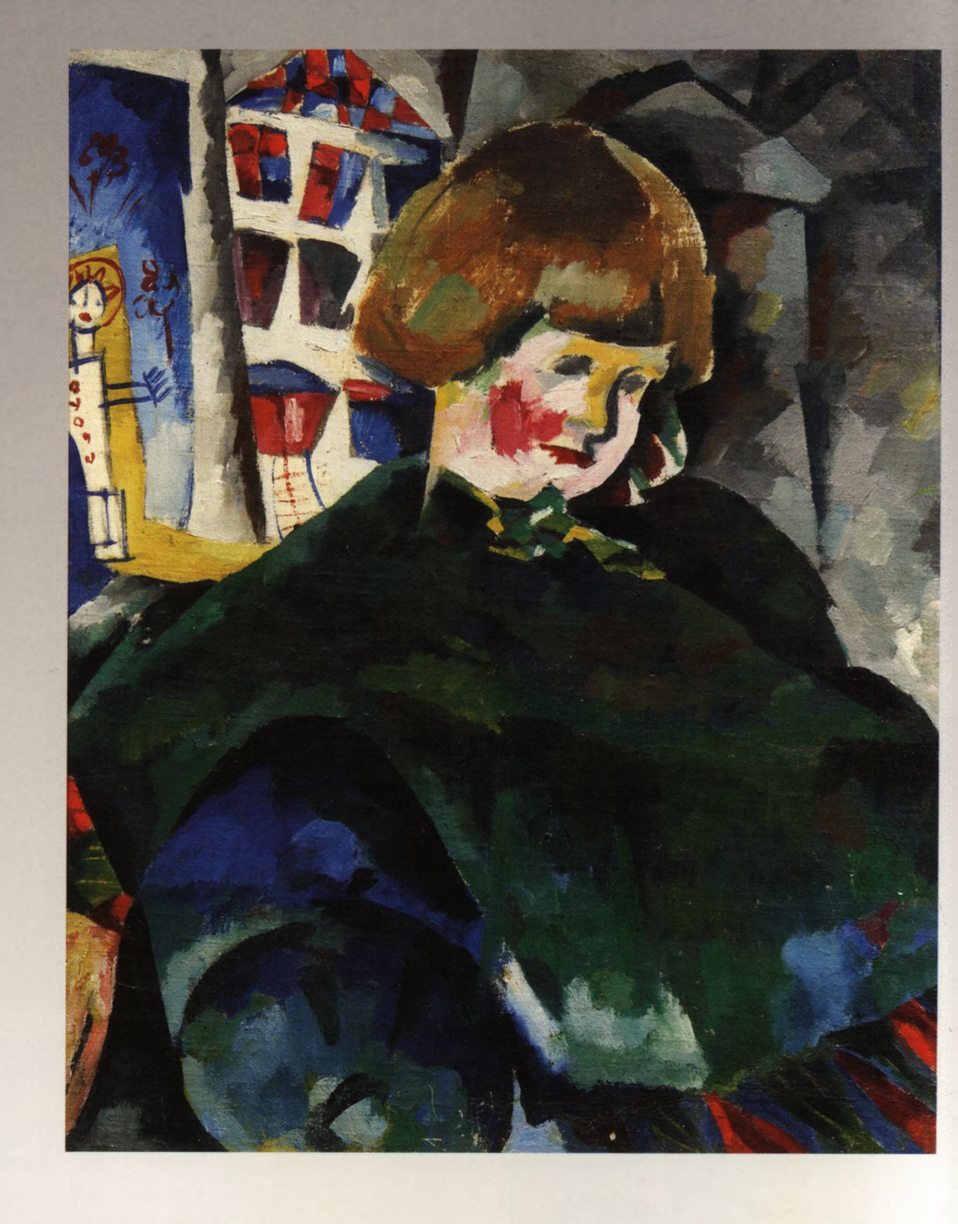


И. А. Малютин
и А. В. Лентулов. Москва
Начало 1920-х

А. В. Лентулов. ВХУТЕМАС
1920-е



А. В. Лентулов
Эскиз обложки
каталога «Московские
мастера». 1916
Бумага, цветная
бумага, акварель,
тушь. 19 x 29,5
Собрание
Валентина Шустера



А. В. Лентулов
Портрет дочери с детскими
рисунками. 1918–1919
Холст, масло. 80 х 63
Собрание Марины
и Валерия Мамонтовых

А. В. Лентулов с дочерью Марианной
Конец 1920-х







А. В. Лентулов
В мастерской художника. 1923
Холст, масло. 170 х 180
Собрание Федора Лентулова

А. В. Лентулов в мастерской
у натюрморта «Перец и капуста»
Москва. 1930-е



А. В. Лентулов
После полудня. Жигули. 1928
Холст, масло. 114,5 х 103
Государственная
Третьяковская галерея

А. В. Лентулов
Закат на Волге. 1928
Холст, масло. 100 х 153
Государственная
Третьяковская галерея

А. В. Лентулов
Ночь на Патриарших
прудах. 1928
Холст, масло. 76 х 96
Государственная
Третьяковская галерея



А. В. Лентулов
Московские художники
Эскиз. 1927
Холст, масло. 101 x 126
Пензенская картинная галерея
им. К. А. Савицкого





А. В. Лентулов
и А. Я. Таиров
на выставке 1933 года
у макета спектакля
«Демон»

А. В. Лентулов
на открытии выставки
своих произведений
1933

А. В. Лентулов (слева)
с зятем Яковом, дочерью
Марианной и женой Марией
на даче в Песках. 1930-е

А. В. Лентулов за работой
в Песках. 1930-е

А. В. Лентулов в Крыму
Гаспра. 1930-е





А. В. Лентулов
Автопортрет. 1940
Холст, масло. 160 х 131
Пензенская картинная галерея
им. К. А. Савицкого



А. В. Лентулов. 1920-е

Тула

Дорогой мой маленький Кот!

О Боже! Ну что же это за город такой — ой, прямо потеха! Я совершенно был другого мнения о Туле. Она до того грязна, до того ободрана, что прямо невозможно. Улицы, правда, широкие и длинные, геометрически правильно расположенные дома, сплошь двухэтажные. Я как вышел с вокзала, сел на трамвай № 1,— их всего две линии: № 1 и № 2, пошел по гостиницам. В первой мне предложили койку и во второй час спустя освободили номер. Я поехал на вокзал за вещами. Носильщиков нет. Приходилось мой трехпудовый чемодан таскать самому. Он меня очень изнурил. Извозчик взял 2 р. 50 коп. (дешево?). Я впер чемодан в номер и пошел бродить по городу. В центре города главная улица Коммунистическая. В одном конце коричнево-розовое здание собора Елизаветинского стиля с растреллиевской колокольней, и Кремль похож на большой прямоугольный тюремный двор вроде нашей Бутырки, только с зубчатыми стенами. Тут же рядом с Кремлем знаменитый оружейный завод. Его совсем не видно из-за кустов. Только видно большую трубу. Он совсем старый... Тут же бульвар — грязен и неуютен. Я зашел в ресторан-веранду, заказал окрошку и баранину за 3 руб. Есть было противно — лазят грязные нищие и тут же бесцеремонно садятся доедать объедки руками прямо из тарелок. Побрел дальше на другой конец улицы — очень длинной — дошел до кладбища. Внутри стоит огромный собор с высокой колокольней, на первом ярусе которой по углам торчат громадные фигуры ангелов с выпученными глазами. На фоне зеленых деревьев они, размалеванные, выглядят страшно. Десяток старух и одна болезненная девочка лет 12-ти дожидаются службы. Удивительно все города средней полосы похожи друг на друга. Улица Тургенева — деревянные домишки, дальше улица Жуковского чем-то напомнили мне Пензу. Довольно грустно. Пошел опять вниз, стал бродить по улоч-

кам, примыкающим к Кремлю и заводу. Люди скучно сидят у своих домов или выглядывают из окон. Полулежа на окне сидит девица с густыми черными бровями и несоразмерно большими глазами, красномордая. Пройдя мимо нее, я почему-то расхохотался. Она заметила и что-то вослед обидчиво буркнула. У одного двора собралась толпа. Лишенец, которого выкинули из его квартиры, повесился. Стоит карета скорой помощи. Вышел я на какую-то поляну позади завода, где протекает река Упа, повернулся назад — прекрасный мотив: солнце закатилось за железнодорожный мост. Пришел совершенно изнуренный домой в номер. Настолько устал, что две газеты, которые я купил, казались тяжелыми. Я немного посидел, стал набивать холст на подрамник. Завтра пойду работать. Материалу для этюдов много, и неудобно же писать колокольни, и не за этим я сюда приехал. Сейчас ем печенье с нарзаном, чаю нет. В окно слышно радио. Поет какая-то бабища, а ее передразнивают пьяные хулиганы. Да, Тула поистине родина знаменитого Блохи и девицы Марии. Я тебе пишу прямо сочинение.

Продолжаю вчерашнее письмо. Немножко похоже на дневник. Ой, и люблю людей, которое пишут дневники! Я ужасно много хожу. Был сегодня у коменданта Оружейного завода. Работать не разрешили. Вполне понятно! Начал пока из окна своей гостиницы Кремль. Потрясающе отвратительные белила, я в отчаянии, но, кажется, все-таки удачно идет. Завтра еду на металлургический завод в 12 километрах от Тулы. Вечером опять пошел бродить. Набрел на какую-то церковь. Вошел. Убогое пение молящихся ударило в меланхолию. Страшно смотреть на них, с верой устремленных к Богу. Печальная картина. Недолго постояв, вышел, побрел по совсем темной улице, расположенной вдоль корпусов завода. В каких-то полумагазинах, полулавках живут люди. В окно видел, в одной квартире повешена масса картин в рамах, копированных, наверно, самим хозяином, любителем-художником. «Не ждали» Репина, «Ломоносов едет на розвальнях искать славы в Питер», розвальни с гробом — «На кладбище» Перова, «Мальчик с собакой и обезьяной». Жалко вдруг стало что-то этого наивного чудака. В каждой лавке-квартире виднеется грамофонная труба, в углу висит киот с массой икон и зажженной лампадой, за столом сидят, пьют чай.

Пришел домой, начал мыть кисти и готовить бумагу для завтрашнего этюда. Дорогой мой котинька, славненький зайчик мой, я тебя люблю больше всего на свете. Я уже считаю дни, когда тебя увижу! Не могу сейчас же не описать тебе базара. Я встал рано в 6 часов. Не знаю, куда себя девать, все закрыто. Вышел на улицу, вспомнил о базаре, и действительно, недалеко от моей гостиницы, которая, кстати говоря, никак не называется. Просто номера, угол Коммунистической и Октябрьской. Ну, и действительно базар! Он раза в 4–5 больше Сухаревки, да нет, более чем в 4–5. И чего-чего только здесь нет! Да, действительно СССР неисчерпаем! Яйца, творог, сметана, мяса изобилие: свинины изобилие, возов сто подряд, масло (цена от 7–8–9 руб. ф.), баранина, живые свиньи, изобилие поросят, которые визжат во весь базар, как прокаженные. Гуси, утки, индейки, куры, цыплята (по 5 р.), сало, окорока, мука, крупы. Железные скобяные лавки, самовары, щетки, платья, платки, сапоги, гармоньи, велосипеды (400 р.), галантерея, часы. Смешной один часовой магазин: из фанеры клетушка и в ней висит штук 6 часов таких, как у моей бабушки, старые-старые, проржавленные. Здесь же на стене висит один механизм без циферблата, а снаружи — циферблат без часов, весь выгнут, засижен мухами, так что ничего не видно, и тем не менее бережно прибит. Вот едут с базара с покупками: у одних <...> прямо у колен сидит хряк-боров и дремлет. Он устал, и ему парень почесывает за ухом. Это его усыпило, но он отдыхает от только что кончившегося визга, когда его безжалостно осматривали и беспокоили. Лошадей и телег так много, что лошади, повернутые задами к тротуару прилагающей к базару улицы, засракали весь тротуар — невозможно пройти. Крик, гам... сорочинская ярмарка — сюжет, достойный кисти твоего папки.

Целую тебя несметное количество раз.

Твой папка
А. В. ЛЕНТУЛОВ

* * *

Я получил специальное образование в Киевском художественном училище, которое окончил по натурному классу в 1903 г., и в Пензенском, которое окончил в 1905 г. После работы в мастерской Кардовского в 1911 г. был за границей, работал в кругу французских художников.

Начал выставлять свои работы впервые на выставке «Венок», в 1908 г. в Москве и Ленинграде, далее участвовал на выставке Союза русских художников и «Мира искусства», выставлял на Московском товариществе худ., был инициатором и организатором «Бубнового валета», в коем состоял секретарем, председателем до конца его существования.

Во время революции был председателем «Мира искусства».

В 1926 г. вошел с другими товарищами в АХРР. В 1927 г. организовал Общество московских художников ОМХ, председателем которого состоял до соединения всех обществ во всесоюзную организацию, в числе членов-кандидатов Секретариата коей состою.

В настоящее время участвую в организации юбилейной выставки 15-летия советской власти в Ленинграде и готовлюсь к своей персональной выставке за 25 лет моей художественной деятельности, которая будет в феврале 1933 г. в «Коопхудожнике».

Участвовал на выставках за границей: Нью-Йорке, Венеции, Лондоне, Париже, в котором в 26 году получил большую золотую медаль за театральный макет «Демон».

В начале революции был членом Коллегии ИЗО Наркомпроса. Был профессором ВХУТЕМАСа до 26 года. И непрерывно вел общественную работу по сей день.

Работал много в театрах: Большом, Экспериментальном, Камерном, Театре Комиссаржевского и мн. других. Главные постановки «Демон», «Сказки Гофмана», «Стенька Разин», «Плач Рахили», «Прометей» Скрябина (в Больш. театре в 1922 г.). В бывшем ОМХ и «Всекохудожнике» ходатайство о даровании звания Заслуженного деятеля искусств по случаю 45-летия моей художественной деятельности, которая поддержана Обларабис, ЦК Рабисом, Изоглавискусства Наркомпрос. И в настоящее время вопрос находится на рассмотрении Коллегии Наркомпроса.

Художник А. Лентулов
9/XII-32 г.

* * *

Закрывшаяся выставка А. В. Лентулова [340], на которой им были представлены ряд этюдов и композиций за период, главным образом, последних двух лет, в общем итоге убеждает нас в том, что Лентулов не стоящий на месте художник, а продолжает расти и совершенствоваться в области живописного мастерства. Его палитра обогатилась тонким колоритом и умением брать от природы моменты, наиболее органично созвучные живописному ремеслу. Своеобразный метод работы Лентулова постоянно и непосредственно с натуры выработал в его этюдах особое умение в композиции идти дальше этюда — почти приближая его к картине. В этом смысле можно отметить «Овражек к лесу», «Зеленый лес», «Водокачка» [341] и др. Наконец, большое полотно «Молодой лес» [342] является вполне законченным пейзажем, картиной, написанной от начала до конца с натуры. Это же свойство заметно в серии этюдов Военно-грузинской дороги — «Старый Тбилиси», «Река Кура», «Туманный день в Тбилиси» [343] и др. И, наконец, это же свойство композиции и проработки с особой силой обнаружено в натюрмортах «Полевые цветы», «Сирень», «Ромашки в корзине» [344]. Следует отметить, что ряд акварелей особенно удачны из серии индустриальных пейзажей: Днепропетровские пейзажи, виды «Азовстали», окрестности Орджоникидзе [345]. Нельзя сказать того же о жанровых работах Лентулова, в которых еще есть отдаленные грешки бубнововалетского пренебрежения рисунком.

Свою работу «На даче» Лентулов определяет в каталоге как эскиз, несмотря на ее большой размер. Этот предупредительный жест является не лишним, так как несмотря на колористические и живописные достоинства сидящих на террасе вновь выстроенной дачи фигур, освещенных мягким светом солнечных пятен, работа все же требует более тщательного и продуманного рисунка для того, чтобы этот эскиз стал неплохой картиной.

Лентулов много и упорно работает вот уже на протяжении 30 с лишком лет. Можно с уверенностью сказать, что следов прежних увлечений формалистической трюковщиной не осталось и в помине. Лентулов стоит на правильной дороге к реализму и строгому отношению к искусству, к себе, к своей работе. Остается ожидать, что к предстоящему юбилею 25 лет советской власти Лентулов даст хорошую вещь.

Лентулов много работает в театре и одновременно преподает в Изоинституте[346]. За последние 2 года им были оформлены спектакли: «Кутбонцы» в ростовском театре им. А. М. Горького, «Благочестивая Марта» в театре им. Ленсовета, «Илья Муромец» в МТЮЗе и сданы и приняты эскизы и макет к «Виндзорским проказницам» в Ленинградском театре им. А. М. Горького.

КОММЕНТАРИИ

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

КОММЕНТАРИИ

[1] Аристарх Васильевич Лентулов родился 26 марта 1882 г. в селе Ворона (рядом с городом Нижний Ломов Пензенской губернии) в семье сельского священника Василия Григорьевича Лентулова (о. Василия) и Анны Степановны (урожд. Тихомирова).

[2] В 1889–1898 гг. Лентулов учился в Пензенском духовном училище, затем в духовной семинарии.

[3] В 1891 г. в Пензе путешественник и коллекционер П. П. Семенов-Тян-Шанский огласил завещание Николая Дмитриевича Селивёрстова, застреленного в 1890 г. в Париже польским социалистом С. Падлевским. В память о своем пребывании на посту пензенского генерал-губернатора (1867–1872) Н. Д. Селивёрстов завещал в дар городу свыше 500 000 рублей «и всю... коллекцию книг и картин на предмет покупки дома и учреждения в нем Рисовальной школы... Сия школа должна называться школой Н. Д. Селивёрстова». 26 марта 1898 г. было высочайше утверждено положение о Пензенском художественном училище.

Здание Рисовальной школы было спроектировано петербургским архитектором А. П. Максимовым и построено под руководством инженера А. Е. Эренберга по адресу ул. Садовая (ныне ул. Богданова), д. 1/6. В 1898 г. Пензенское художественное училище им. Н. Д. Селивёрстова и картинная галерея поступили в ведение ИАХ и Министерства императорского двора.

Директором был назначен академик живописи Константин Аполлонович Савицкий (1844–1905). На должности преподавателей были приглашены из Москвы живописцы П. И. Коровин, Н. К. Грандковский,

скульптор К. А. Клодт, из Санкт-Петербурга — прикладники К. Н. Жуков, О. М. Кайзер.

В 1955 г. училище было в последний раз переименовано и до настоящего времени носит название Пензенское художественное училище им. К. А. Савицкого.

[4] Киевское художественное училище основано в 1900 г. как временные классы живописи, рисования и черчения. В 1901 г. классы и частная Рисовальная школа Николая Ивановича Мурашко были реорганизованы в училище, подчинявшееся Петербургской АХ.

Выпускники училища: А. П. Архипенко, А. В. Лентулов, П. В. Митурич, А. А. Осмеркин, Иссахар-Бер Рыбак, А. Г. Тышлер, А. А. Экстер.

[5] Николаев Владимир Николаевич (1847–1911) — архитектор, общественный деятель, педагог. Закончил ИАХ. Городской (1873–1887) и епархиальный (1875–1898) архитектор Киева. Проектировал церкви, общественные здания, сотни частных домов. Директор Киевского художественного училища (1901–1911).

[6] Русский музей императора Александра III (ныне Государственный Русский музей), первый в России государственный музей национального искусства, был открыт 19 марта 1898 г. в здании бывшего Михайловского дворца в Санкт-Петербурге.

[7] Очевидно, речь идет о картине И. Ф. Селезнева: В Помпее. 1886. Холст, масло. ГРМ.

[8] Альма-Тадема Лоуренс (нидерл. Lourens Alma Tadema, англ. Lawrence Alma-Tadema, 1836–1912) — английский исторический живописец нидерландского происхождения.

[9] Училище находилось на ул. Бульварно-Кудрявской (ныне ул. Воровского), д. 2.

[10] Цеге (урожд. Иванова) Лидия Николаевна (1884–1962), пианистка и композитор.

Известно о существовании двух живописных портретов Л. Н. Цеге работы А. В. Лентулова (1905) и В. Д. Бурлюка (1915), оба до 1917 г. находились в Пензе и, видимо, не сохранились.

Литературно-художественный салон Цеге пользовался известностью среди артистов и художников не только Пензы, но и Москвы и Санкт-Петербурга. С 1905 г. в нем проводились вечера, где музыка, пение, речитатив, декламация, жест, световые и декоративные эффекты превращались в одно феерическое действо (например, «Вечера нового искусства»). Осо-

бая атмосфера, «синтез» искусств оказали сильное воздействие на формирование творчества А. В. Лентулова, В. Е. Татлина и В. Д. Бурлюка.

[11] Цеге Константин Карлович (1879 — ок. 1926) служил представителем Пензенского агентства Санкт-Петербургского общества страхования, был совладельцем фирмы «Посредник» по торговле сельхозмашинами и инвентарем, двух электротеатров «Аванс» и «Прогресс». Увлекался театром, техникой, фотографией и кино, различными экспериментами с современными техническими средствами, так, он провел первый сеанс звукового кино в кинотеатре «Аванс», интерьеры которого оформил А. В. Лентулов. Семья инженера Цеге снимала дом № 4 по ул. Никольской (ныне Карла Маркса), затем дом № 12 по ул. Боевая (Поповая) Гора. Сохранившийся до нашего времени дом называют «футуристическим».

[12] Каменский Василий Васильевич (1884–1961) — поэт, драматург, художник, авиатор. С 1908 г.— секретарь и соредактор журнала «Весна», где печатались Л. Андреев, К. Бальмонт, Н. Гумилев; здесь же впервые публиковались футуристы. В 1910 г.— редактор первого футуристического сборника «Садок судей». В 1911 г. обучался летному делу во Франции и Германии, был одним из первых россиян, освоивших моноплан «Блерио XI».

[13] Бурлюк Давид Давидович (1882–1967) — художник, поэт, один из основоположников русского футуризма. Бурлюк Владимир Давидович (1886–1917) — живописец, график, брат Давида Давидовича Бурлюка и Николая Давидовича Бурлюка (1890–1920), поэта и прозаика.

[14] 2 марта 1914 г. в доме Цеге состоялся поэтический вечер приехавших в Пензу футуристов В. В. Маяковского, В. В. Каменского и Д. Д. Бурлюка.

[15] В 1906 г. по инициативе директора ПХУ был основан Пензенский кружок любителей искусств для проведения благотворительных выставок в пользу неимущих учеников. Всего в 1906–1908 гг. было проведено три выставки. С 25 марта по 10 апреля 1907 г. в здании ПХУ была устроена вторая выставка. В ней участвовали пензенские художники А. Ф. Афанасьев, Н. К. Грандковский, А. И. Вахрамеев, М. М. Герасимов, А. И. Субботин, В. Е. Бибаев, Г. Н. Горелов, А. И. Савинов, А. В. Лентулов, И. И. Бродский (из Петербурга). Выставка показала зрителю достижения новейшей русской живописи, которые в учениках ПХУ поощрял А. Ф. Афанасьев.

[16] В Керчи на вершину горы Митридат ведет гранитная Большая Митридатская лестница (1833 — 1840-е, архитектор Александр Дигби).

Здесь находилась часовня в память о градоначальнике Керчи Иване Александровиче Стемпковском (1788–1834), называемая мавзолеем, разрушена в 1944 г.

[17] Высота — 1545 м.

[18] Сентябрь 1910 г., Москва.

[19] И. И. Машков жил по адресу Малый Харитоньевский пер., д. 4, кв. 7 (дом Московского политехнического общества при Высшем техническом училище, построен в 1907). В квартире Машкова с 1908 г. встречались будущие участники объединения «Бубновый валет». В доме находилась студия-мастерская Машкова, в которой он преподавал. В 1911–1917 гг. она называлась «Студия рисования и живописи Петра Кончаловского и Ильи Машкова», была дорогой и популярной. В 1925 г. преобразована в Центральную студию АХРР.

[20] Московское товарищество художников (МТХ) просуществовало с 1893 по 1924 г. Речь идет о выставке 1910 г.

[21] «Голубая роза» — объединение московских художников-символистов (1907–1910). Ядро объединения составили живописцы-участники выставки «Алая роза» (Саратов, 1904): А. А. Арапов, П. В. Кузнецов, Н. Н. Сапунов, М. С. Сарьян, С. Ю. Судейкин, П. С. Уткин, Н. П. Феофилактов.

[22] «Золотое руно» — литературно-художественный журнал, выходивший в Москве (1906–1909) на деньги предпринимателя и мецената, художника-любителя Н. П. Рябушинского. В 1908–1910 гг. Рябушинский организовал три выставки салона «Золотое руно», где были представлены новейшие течения русского и французского искусства.

[23] В 1908 г. А. В. Лентулов женился на курсистке Петербургских высших женских курсов (Бестужевских) Марии Петровне Рукиной, дочери богатых нижегородских купцов.

[24] Волошин Максимилиан Александрович (фамилия при рождении Кириенко-Волошин, 1877–1932) — поэт, переводчик, художник-пейзажист, художественный и литературный критик. Один из ярчайших представителей русского Серебряного века. С 1903 г. начинает активно публиковаться, автор многочисленных статей о русской и французской литературе и театре, а также монографических статей о русских современных художниках, группах «Бубновый валет» и «Ослиный хвост». Автор шести стихотворных сборников, книги статей о культуре «Лики творчества» (1914). Как художник участвовал в выставках «Мира искусства». С весны 1917 г. жил в Коктебеле, с 1924 г. превращает свой дом в бесплатный

Дом творчества, который по его завещанию перешел Союзу писателей. Умер 11 мая 1932 г., похоронен на горе Кучук-Янышар вблизи Коктебеля.

[25] Кончаловская (урожд. Сурикова) Ольга Васильевна (1878–1958) — дочь живописца Василия Ивановича Сурикова (1848–1916), с 1902 г.— жена П. П. Кончаловского.

[26] Главными организаторами художественного объединения «Бубновый валет» выступили А. В. Лентулов, П. П. Кончаловский, И. И. Машков, В. В. Рождественский и А. В. Куприн. Уже после первой выставки (10 декабря 1910 — 16 января 1911), в октябре 1911 г., общество приобрело официальный статус. На общем собрании 12 ноября 1911 г. было избрано правление: председатель общества — П. П. Кончаловский, секретарь И. И. Машков, казначей А. В. Куприн. А. В. Лентулов — действительный член.

[27] Выставка открылась 10 декабря 1910 г. в салоне Торгового дома Р. Б. Левиссона (архитектор А. Э. Эрихсон, 1901) на Большой Дмитровке, д. 32.

[28] А. В. Лентулов жил по адресу Большой Козихинский пер., д. 27, кв. 10 (на пятом этаже, под крышей) вплоть до 1943 г.

[29] 3 марта 1911 г. в помещении Купеческого клуба состоялся бал «Ночь в Испании» в оформлении П. П. Кончаловского. Кроме большого зала в клубе имелась и площадка с эстрадой в саду: концерты, литературные вечера, костюмированные балы были знамениты по всей Москве.

Здание Купеческого клуба — Малая Дмитровка, д. 6 (архитектор И. А. Иванов-Шиц, 1906); ныне — здание театра «Ленком».

[30] А. В. Грищенко ездил в 1911 г. в Париж, в 1914 г. путешествовал по Италии. В 1910-х гг. написал несколько статей и брошюр по вопросам искусства. В статье «О группе художников „Бубновый валет“» разгромил все новые течения в русском искусстве (см.: Аполлон. 1913. № 6. С. 31–38).

[31] Динамо-тектонический примитивизм: манифест к каталогу 12-й Гос. выставки // Грищенко А., Шевченко А. Цветодинамос и тектонический примитивизм. М., 1919. В манифесте утверждались принципы станковой живописи.

[32] Московский охотничий клуб с 1892 г. размещался в бывшем Шереметевском дворце (ныне Воздвиженка, д. 6). В большом зале клуб давал маскарады, большие обеды, семейные и субботние ужины с хорами певиц. В январе 1910 г. Г. Якулов совместно с А. Лентуловым и Б. Лопатинским оформили в залах Охотничьего клуба «Кавказский вечер».

[33] Московский частный театр Ф. А. Корша (или Русский драматический театр) — крупнейший частный театр в России, работал с 1882 по 1933 г. Театр славился очень сильным актерским ансамблем, ядро которого составляли бывшие артисты Малого театра. Другая его особенность — репертуарная политика, выстроенная на еженедельных премьерах по пятницам, из-за чего Корш получил прозвище «театрального фабриканта».

[34] В настоящее время в искусствоведении принята версия об авторстве Ларионова. См., напр.: *Поспелов Г. Г.* Бубновый валет. Примитив и городской фольклор в московской жизни 1910-х годов. М., 1990. С. 98–102. Сам Ларионов в 1911 г. настаивал на своем авторстве, см.: *Черри [Мухортов Ф. А.]* Ссора «Хвостов» с «Валетами» (интервью с Ларионовым) // Голос Москвы. 1911. № 285. 11 декабря. С. 5.

[35] Выставка «Стефанос» («Венок») была организована М. Ларионовым в доме Строгановского училища (на Мясницкой) и проходила с 27 декабря 1907 по 2 февраля 1908 г. В ней принимали участие Бурлюки (Давид, Людмила и Владимир), Н. Гончарова, М. Ларионов, Г. Якулов, А. Лентулов и др. молодые художники. Выставка вызвала много критики: «К семье Бурлюк примыкает г. Лентулов со своей ремесленной живописью…» (см.: *Муратов П.* Выставка картин «Стефанос» // Русское слово. 1908. № 7. 9 января. С. 3).

[36] Лобачев Сергей Аполлонович — муж сестры Марии Лентуловой Е. П. Лобачевой. Убытки С. А. Лобачева составили около 5000 рублей. За время работы выставки было продано 1836 билетов, при том, что выставку посетило около 5000 человек. На выставке «Бубнового валета» 1910–1911 гг. портрет С. А. Лобачева «с орхидеей в петлице» был представлен под № 119 (по каталогу выставки), в настоящее время местонахождение неизвестно.

[37] Рябушинские — знаменитая династия российских предпринимателей. Начало деятельности было положено в 1830-х гг. калужскими крестьянами-старообрядцами, братьями Василием и Павлом Рябушинскими. К началу XX в. клан Рябушинских владел многомиллионным состоянием, текстильными мануфактурами («Товарищество мануфактур П. М. Рябушинского с сыновьями»), «Банкирским домом братьев Рябушинских», в 1916 г. основали автомобильный завод Акционерного московского общества (АМО). Пользовались огромным политическим и финансовым влиянием.

Один из восьми братьев — Степан Павлович Рябушинский (1874–1942) был известнейшим коллекционером икон.

[38] Морозовы — династия старообрядцев, купцов и предпринимателей, не менее могущественная, чем Рябушинские. Основателем династии считается крестьянин Савва Васильевич Морозов, в 1820-х гг. открывший Никольскую и Богородскую мануфактуры. К началу XX в. четыре ветви рода Морозовых создали промышленную империю, были соучредителями Московского купеческого (Москва) и Волжско-Камского (Санкт-Петербург) банков. Морозовы были известны своей культурной и меценатской деятельностью, самый знаменитый представитель фамилии на этом поприще — Иван Абрамович Морозов (1871–1921), собравший исключительную по ценности коллекцию французской живописи.

[39] Выставка проходила с 10 декабря 1910 по 16 января 1911 г. В ней приняли участие 38 художников из России, Германии и Франции, было представлено 250 работ.

[40] Французская борьба (так называли греко-римскую борьбу вплоть до 1948) получила широкую популярность среди простого народа, народные силачи выступали в бродячих цирках, местах гуляний и т. д.

В России греко-римская борьба появилась в 1895 г., выступления и чемпионаты проводились в помещениях цирков (цирк Чинизелли, цирк Саломонского) и вызывали необычайный интерес среди всех слоев общества.

[41] Машков И. И. Автопортрет и портрет Петра Кончаловского. 1910. Холст, масло. 208 x 270. ГРМ. Экспонировалась под № 148.

[42] Щербатов Сергей Александрович (1875–1962) — живописец и меценат. В 1890-е гг. учился в частной школе у Л. О. Пастернака, в 1898–1901 гг. в Мюнхене у А. Ашбе. Посвятил себя коллекционированию современного русского искусства, хотел открыть музей нового искусства в своем особняке на Новинском бульваре в Москве. После 1918 г. жил за границей — во Франции, США, Италии.

[43] Ольги Васильевны Кончаловской.

[44] См., например: Выставка «Бубновый валет» // Биржевые ведомости. Вечерний вып. 1910. № 11918. 15 сентября. С. 6; «Бубновый валет» // Раннее утро. 1910. № 224. 30 сентября. С. 5.

[45] Кончаловский П. П. Бой быков. 1910 . Холст, масло. 176 x 133,5. Частное собрание. Экспонировалась под № 88.

[46] Кончаловский П. П. Матадор. 1910. Холст, масло. 125,5 x 97. ГРМ. Экспонировалась под № 87.

[47] Машков И. И. Натюрморт с ананасом. 1908. Холст, масло. 121 x 171 (овал). ГРМ. Экспонировалась под названием Nature morte, один из

№ 159–167; И. И. Машков. Портрет В. П. Виноградовой. 1909. Холст, масло. 144 х 128. ГТГ. Экспонировалась под № 150.

[48] Вероятно, имеется в виду картина: Солдаты. Холст, масло. 1910. 88 х 102. Музей искусств LAGMA, Лос-Анджелес. Экспонировалась под № 107.

На выставке «Ослиный хвост» (1912), организованной самим Ларионовым, где также участвовали Н. С. Гончарова, К. С. Малевич, В. Е. Татлин, А. В. Шевченко, М. 3. Шагал, были выставлены картины из «солдатской серии» — «Танцующие солдаты» (1909–1910, Музей искусств LAGMA, Лос-Анджелес), «Отдыхающий солдат» (1911, ГТГ), где отразились собственные впечатления художника от военной службы.

На выставке 1910–1911 гг. также экспонировался под № 106 натюрморт М. Ф. Ларионова: Nature morte (по каталогу выставки).

[49] 19–24 февраля 1913 г. архитектор Н. П. Виноградов при участии М. Ф. Ларионова устроил Первую выставку лубков (помещение МУЖВЗ), на которой М. Ф. Ларионов выставил русские лубки, иконописные подлинники, французские народные картинки XVIII в., японские гравюры, расписные подносы из своего собрания.

[50] Текст воспоминаний А. В. Лентулова записан в конце 1930-х гг. под его диктовку Екатериной Петровной Рукиной, сестрой жены художника. Уже после смерти художника Е. П. Рукина разобрала рукопись и перепечатала ее на машинке.

[51] Возможно, речь идет о полотне «Чемоданы. Натюрморт». 1910. Холст, масло. 132 х 157. Частное собрание, Москва. Экспонировалась под названием Nature morte.

[52] Женщины с зонтами. Купальщицы. 1910. Холст, масло. 84,6 х 119,2. ГТГ. Приобретена у автора в 1918 г. Экспонировалась под № 120.

[53] Купальщицы в шляпах. Этюд. 1910. Холст, масло. 95,7 х 84,5. Частное собрание, Москва. Экспонировалась под названием «Этюд».

[54] Аполлон. 1911. № 2. С. 40.

[55] Мужчины и женщины. Диптих. 1910. Холст, масло. 101,5 х 174,5. Собрание Наталии Курниковой. Экспонировалась под названием «Эскиз для фриза», № 126.

[56] Три мужские фигуры. Эскиз для фриза. 1910. Холст, масло. 134 х 100,5. Собрание Наталии Курниковой. Экспонировалась под № 126.

[57] Грек. Эскиз фрески. 1910. Холст, масло. 145 х 118. Собрание Федора Лентулова. Экспонировалась под № 122.

[58] Возможно, речь идет о работе: Мужчина и женщина (Две фигуры). 1910. Холст, масло. 96 x 87,5. Псковский государственный объединенный историко-архитектурный и художественный музей-заповедник.

[59] Здесь А. В. Лентулов ошибается, так о его творчестве отзывался: *Ивановский Р.* «Бубновый валет» // Раннее утро. 1910. № 286. 11 декабря. С. 4–5. «А. В. Лентулов. Сколько бы он мог дать сильного, доказательного! Думалось раньше, что это будет русский Англада. Что он забьет Малявина.. Увы! — свихнулась кисть молодого художника. И еще немного влево — и от него, как от художественной величины, ничего не останется...».

Англада-Камараса Эрменехильдо (Hermenegildo Anglada-Camarasa, 1873–1959) — живописец каталонского происхождения. С 1894 г. жил в Париже, выработал свой стиль, опираясь на произведения Дега и Тулуз-Лотрека, фовистов, испытал влияние арабского Востока. Сотрудничал с венским «Сецессионом».

[60] Тихвинский пер., д. 11, кв. 34.

[61] А. В. Куприн. Голубой пейзаж. Козы. 1910. Холст, масло. 65,5 x 52. Частное собрание. Экспонировалась под названием «Пейзаж».

[62] На выставке были представлены несколько натюрмортов А. В. Куприна под общим названием Nature morte. «Натюрморт с черепом и трубкой» датируется 1911–1912 гг. (холст, масло. 88 x 97. ГМЗ «Ростовский Кремль»), здесь, скорее всего, имеет место ошибка памяти.

[63] 23/25 января — 26 февраля 1912 г.— выставка «Бубновый валет» в помещении Экономического общества офицеров Московского военного округа, Воздвиженка, д. 10.

7 февраля — 7 марта 1913 г.— выставка «Бубновый валет» в помещении Общества любителей художеств в доме Левиссона на Большой Дмитровке.

3 апреля — 1 мая 1913 г.— выставка «Бубновый валет» в концертном зале при шведской церкви Св. Екатерины, ул. Малая Конюшенная, д. 3 (Санкт-Петербург).

5 февраля — 2 марта 1914 г.— выставка «Бубновый валет» в помещении Общества любителей художеств в доме Левиссона на Большой Дмитровке.

6 ноября — 19 декабря 1916 г.— выставка «Бубновый валет» в помещении Художественного салона К. Михайловой, Большая Дмитровка, д. 11.

[64] Музей нового западного искусства — собрание произведений западноевропейской живописи и скульптуры, где были представлены работы

с начала 60-х гг. XIX в.— Э. Мане, О. Ренуара, Э. Дега, К. Моне, В. Ван Гога, П. Гогена, К. Писсарро, А. Тулуз-Лотрека, П. Сезанна, А. Матисса, П. Пикассо, О. Родена и др. В основе собрания — коллекции С. И. Щукина и И. А. Морозова. Собрание Щукина открыто в 1918 г. как 1-й Музей новой западной живописи (Большой Знаменский пер., д. 8); собрание Морозова — в 1919 г. как 2-й Музей новой западной живописи (ул. Пречистенка, д. 21). В 1923 г. оба музея объединены в Музей нового западного искусства, который с 1925 г. стал филиалом Музея изящных искусств. В 1928 г. фонды были сосредоточены в одном здании (ул. Пречистенка, д. 21), после ликвидации музея в 1948 г.— распределены между Музеем изобразительных искусств им А. С. Пушкина и Государственным Эрмитажем.

[65] Р. Р. Фальк. Украинский натюрморт. 1910. Холст, масло. 83 x 94,6. Государственный музей искусств Республики Казахстан им. А. Кастеева, Алма-Ата. Экспонировалась под № 206. Фальк Р. Р. Дворик. Домики под деревьями. 1910. Холст, масло. 110 x 83. ГТГ. Экспонировалась под названием «Пейзаж с домиками», № 208.

[66] Р. Р. Фальк. Старая цыганка. 1910. Холст, масло. 105 x 87. Ростовский областной музей изобразительных искусств, Ростов-на-Дону. Экспонировалась под названием «Старая женщина», № 200.

[67] Н. С. Гончарова. Бабы. 1910. Холст, масло, 73 x 103. ГРМ.

[68] Н. С. Гончарова. Мытье холста. 1910. Холст, масло. 105 x 117. ГТГ. Экспонировалась под № 39.

[69] Н. С. Гончарова. Купание лошадей. 1911. Холст, масло. 117,2 x 102. ГТГ. Эта работа не указана в каталоге выставки. Возможно, она экспонировалась вне каталога, или А. В. Лентулов ошибается.

[70] См., например: Н. С. Гончарова. Провинциальный пейзаж. 1908–1909. Холст, масло. 75 x 71. ГРМ.

[71] См., например: Г. В. Федоров. Пейзаж. Плес. 1912. Холст, масло. 44,3 x 49,9. Ярославский художественный музей. Экспонировалась на выставках «Бубновый валет», 1912 и 1913 гг. А. И. Мильман. Пейзаж с мостом (вечер). 1910-е. Холст, масло. 70 x 88,5. Частное собрание. Экспонировалась на выставке «Бубновый валет», 1914 г.

[72] Союз русских художников (1903–1923) — объединение русских художников. В него входили бывшие передвижники и мирискусники, объединившиеся в 1901 г. на «Выставке 36 художников». Первоначально в СРХ входили московские живописцы (А. Е. Архипов, А. М. Васнецов, С. А. Виноградов, С. Ю. Жуковский, С. В. Иванов, К. А. Коровин,

С. В. Малютин, В. В. Переплетчиков, П. И. Петровичев, А. А. Рылов, А. С. Степанов, Л. В. Туржанский, К. Ф. Юон и др.) и петербургские художники (А. Н. Бенуа, М. В. Добужинский, К. А. Сомов и др.), которые вышли из СРХ в 1910 г. из-за творческих разногласий. СРХ организовал 18 выставок, на которых в основном демонстрировалась пейзажная живопись.

[73] См., например: Д. Д. Бурлюк. Мост (Пейзаж с четырех точек зрения). 1911. Холст, масло. 97 x 131. ГРМ. Экспонировалась на выставке «Бубновый валет» (1912) под названием «Синтетический пейзаж: элементы неба в моменты разложения плоскостей, интродуцированные в изображении с четырех точек зрения», № 13.

[74] Маринетти Филиппо Томмазо (Filippo Tommaso Marinetti, 1876–1944) — основоположник и теоретик европейского футуризма. В 1909 г. опубликовал первый «Манифест футуризма». В 1914 г. Маринетти был приглашен Н. И. Кульбиным в Россию с лекциями. К приезду Маринетти были опубликованы его «Манифесты итальянского футуризма» (М., 1914); «Футуризм» [СПб., 1914].

[75] «Сильно досталось от г. Бурлюка Рафаэлю Санцио, творчество которого лектор признает мещанским». *Мамонтов С.* Диспут «Бубновых валетов» // Русское слово. 1912. № 36. 14 февраля. С. 7.

«...засучив рукава [Бурлюк] принялся низвергать кумиры. Рафаэль и Веласкес были объявлены мещанами духа, рабски копирующими природу, их произведения — фотографией». *Лившиц Б.* Полутораглазый стрелец : стихотворения, переводы, воспоминания. Л., 1989. С. 361.

[76] В 1912 г. во время проведения второй выставки «Бубнового валета» 3/25 января — 26 февраля 1912 г. в Большой аудитории Политехнического музея прошло два диспута. На первом диспуте 12 февраля 1912 г. «О современном искусстве» были заявлены три доклада: Н. Кульбина «Новое свободное искусство как основа жизни», Д. Бурлюка «О кубизме и других новых направлениях в живописи», В. Кандинского «О духовном в искусстве» (не был прочитан). Оппонентом выступал М. Волошин. В дебатах участвовали И. Машков, Н. Гончарова, М. Ларионов. Диспут закончился скандалом, разрывом Ларионова и Гончаровой с «Бубновым валетом» и открытием выставки «Ослиный хвост» (11 марта — 8 апреля 1912). Второй диспут состоялся 25 февраля. Главным выступающим был М. Волошин с рефератом «Сезанн, Ван Гог и Гоген как провозвестники кубизма», вторым — Д. Бурлюк, который прочел доклад «Эволюция понятия красоты в живописи (кубизм)». В дебатах участвовали А. Эфрос,

М. Ларионов, Н. Гончарова, И. Машков, Н. Кульбин, А. Лентулов, В. Маяковский, А. Кручёных.

[77] Н. А. Удальцова. Композиция. 1913. Холст, масло. 111,5 x 133. Переяславль-Залесский историко-архитектурный музей-заповедник. Экспонировалась на выставке «Бубновый валет» (1914), № 144.

[78] В каталоге выставки «Бубнового валета» (1914) упоминаются следующие работы А. А. Моргунова: Пейзаж (№ 104), Голова старика (№ 105), Цветы (№ 106), Цитрист (№ 107), Франт (рисунок, № 108), Автопортрет (№ 109), Чернильница (№ 110), Графин с вином (№ 111).

[79] В каталоге выставки «Бубнового валета» (1914) упоминается работа А. Ф. Софроновой: Nature morte (№ 139).

[80] В каталоге выставки «Бубнового валета» (1914) упоминаются следующие работы В. В. Рождественского: Nature morte (№ 113–115), Nature morte, собств. В. В. Лабинской (№ 116). Возможно, этюд экспонировался вне каталога, или А. В. Лентулов ошибается.

[81] В 1910 г. вместе со своим тестем В. И. Суриковым путешествовал по Испании и Италии.

[82] Баттистини Маттиа (Mattia Battistini, 1856–1928) — итальянский оперный певец, баритон. Карузо Энрико (Enrico Caruso, 1873–1921) — выдающийся итальянский оперный певец, тенор. Ансельми Джузеппе (Giuseppe Anselmi, 1876–1929) — итальянский оперный певец, тенор.

[83] Опера С. И. Зимина — оперный театр (до 1917 — частный), работавший в Москве в 1904–1924 гг.

[84] Веселовский Александр Николаевич (1894–1964) — оперный артист (тенор), вокальный педагог. Обучался пению в московском Синодальном хоре.

Сценическую деятельность начал в Большом театре, в 1917–1921 гг.— солист. В 1921 г. совершил концертное турне по Западной Украине совместно с виолончелистом Григорием Пятигорским и скрипачом Мишей Мишаковым; с ними бежал в Румынию. Затем эмигрировал во Францию. Пел в Русской опере в Париже. В течение 25 лет был солистом театра Ла Скала. Вел педагогическую деятельность.

[85] Барсова Валерия Владимировна (настоящее имя Калерия Владимирова, 1892–1967) — оперная певица (лирико-колоратурное сопрано), педагог. Работала в Опере С. И. Зимина, с начала 1920-х гг.— в Большом театре.

[86] Большаков Константин Аристархович (1895–1938) — поэт, прозаик. Автор поэмы «Le futur» (М., 1913), иллюстрации для которой выполнили

М. Ф. Ларионов и Н. С. Гончарова. С 1914 г. примыкал к большинству футуристических группировок. В 1913–1916 гг. регулярно печатался в кубофутуристических альманахах: «Дохлая луна», «Весеннее контрагентство муз», «Московские мастера» и в изданиях «Центрифуги», был заметной фигурой русского футуризма. 21 апреля 1938 г. был расстрелян вместе с группой писателей и поэтов, среди которых был Борис Пильняк.

[87] Гзовская Ольга Владимировна (1883–1962) — русская актриса театра и кино польского происхождения. В 1905–1910 гг. с успехом играла в Малом театре ведущие роли. В 1910 г. перешла в труппу МХТ. В эти же годы актриса много снималась в кино, в частности, у Я. А. Протазанова.

В 1922–1932 гг. гастролировала по Европе, после возвращения в СССР ее карьера большой актрисы практически завершилась: занималась концертной деятельностью, работала в кружках театральной самодеятельности. Автор книги «Пути и перепутья. Портреты» (М., 1976).

[88] П. П. Кончаловский в 1912–1914 гг. для театра «Опера С. И. Зимина» оформил оперу «Дон Жуан» В.-А. Моцарта, в 1922 г.— оперетту «Перикола» Ж. Оффенбаха в оперной студии МХАТа.

[89] Тугендхольд Яков Александрович (1882–1928) — искусствовед, художественный критик. Автор около 600 книг и статей, преимущественно по проблемам современного западноевропейского искусства.

[90] Переиначенные строки из стихотворений, входивших в сборник Игоря Северянина «Громокипящий кубок» (1913).

[91] Здесь неточность: третий богатырь на картине В. М. Васнецова — Добрыня Никитич.

[92] Чаплыгин Сергей Алексеевич (1869–1942) — математик, один из основоположников современной гидро- и аэродинамики, педагог, академик. В 1905–1918 гг.— директор Московских высших женских курсов (Бестужевских).

[93] Лебедев Иван Владимирович (1879–1950, псевдоним дядя Ваня) — борец, атлет-гиревик и режиссер-организатор чемпионатов борьбы, цирковой постановщик и конферансье. Широкую известность получил как организатор чемпионатов французской борьбы и главный редактор спортивного журнала «Геркулес», автор популярных книг по атлетике «Сила и здоровье», «Тяжелая атлетика», «История профессиональной французской борьбы».

[94] Предположительно, К. К. Первухин — соученик П. П. Кончаловского по Харьковской рисовальной школе М. Д. Раевской-Ивановой.

[95] В 1922 г. в Крыму, в поселке Гаспра в бывшем имении графини Паниной был открыт санаторий Центральной комиссии по улучшению быта ученых (ЦКУБУ) на 60 мест.

[96] Александро-Невский собор в Варшаве — православный собор, располагался на Саксонской пл. (ныне пл. Пилсудского). Заложен в 1894 г., открыт в 1912 г. Архитектор Л. Н. Бенуа. Фрески для храма были созданы В. М. Васнецовым, 12 мозаичных панно набраны в мозаичной мастерской В. А. Фролова по эскизам В. М. Васнецова и А. П. Рябушкина. Собор был разрушен в 1924–1926 гг.

[97] К концу столетия Торговый дом M. & J. Mandl стал одним из крупнейших поставщиков в Европе. В 1910 г. Людвиг Мандль учредил в Москве новую независимую фирму — Товарищество «Мандль и Райц», ставшее вскоре одним из крупнейших предприятий легкой промышленности в Российской империи.

[98] В данном случае речь может идти как о такси, так и об извозчике (от франц. cocher — кучер).

[99] Отель «Селект» (Select) расположен в самом центре Латинского квартала в Париже на площади Сорбонны (Place de la Sorbonne, 1).

[100] 21 августа 1911 г. картина была похищена работником Лувра, итальянским мастером по зеркалам Винченцо Перуджиа (Vincenzo Perruggia). Цель этого похищения не выяснена однозначно. Возможно, Перуджиа хотел возвратить «Джоконду» на историческую родину, считая, что французы «похитили» ее, забыв при этом, что Леонардо сам привез картину во Францию. Интересно, что в совершении преступления подозревался Пабло Пикассо, а поэт Гийом Аполлинер даже был арестован. Картину нашли только в 1914 г. в Италии: В. Перуджиа откликнулся на объявление в газете, якобы от имени директора галереи Уффици, который предлагал купить картину для музея. 4 января 1914 г. картина вернулась в Париж.

[101] Воллар Амбруаз (Ambroise Vollard, 1866–1939) — французский коллекционер и издатель, один из самых влиятельных торговцев картинами в XIX — начале XX в. Он поддержал как с финансовой стороны, так и моральной многих живописцев своего времени — Сезанна, Пикассо, Майоля, Руо, Ван Гога и Гогена.

[102] Галерея Бернхейм-Жён (Bernheim-Jeune) — одна из ведущих галерей Парижа начала XX в., специализировалась на продаже произведений современной французской живописи.

[103] Пеллерен Огюст (Auguste Pellerin, 1853–1929) — французский предприниматель и коллекционер. С 1906 по 1929 г. был генеральным

консулом Норвегии в Париже. В начале XX в. обладал самым крупным собранием картин Э. Мане и П. Сезанна. Часть коллекции была продана еще при жизни О. Пеллерена; в 1982 г. его потомки передали 14 полотен Сезанна в музеи Франции.

[104] В 1818 г. в Люксембургском дворце был открыт первый европейский музей современного искусства, позволявший художникам выставляться прижизненно. В 1937 г. музей получил статус государственного музея новейшего искусства. В 1986 г. большая часть коллекции музея была перемещена в открывшийся музей Орсэ.

[105] Общество осенних салонов, укороченное название Осенний салон (Société du Salon d'Automne, также Salon d'Automne) — объединение деятелей искусства во Франции, основанное в 1903 г. архитектором Францем Журденом совместно с Ж. Руо, Э. Вюйяром, А. Марке; при участии П. Сезанна, О. Ренуара, О. Редона, Э. Каррьера. Осенний салон стал реакцией на консервативную политику в проведении выставок официальных Салонов в Париже.

[106] Т. е. Salon d'Automne.

[107] А. П. Архипенко. Сидящая обнаженная (Черный торс). 1909–1911. Бронза. 38 x 13,2 x 15. Музей Хиршхорн и Сад скульптур, США, Вашингтон.

[108] Осенью 1895 г. Амбруаз Воллар устроил выставку полотен Сезанна. Критик Гюстав Жеффруа (1855–1926), подводя итоги выставки Воллара, написал в «Ле Журналь»: «Сезанн — великий правдолюб, страстный и непосредственный, суровый и исключительно тонкий в передаче оттенков,— безусловно, попадет в Лувр. На этой выставке есть немало полотен, достойных музеев будущего». В 1892 г. художник, журналист и теоретик искусства Эмиль Бернар (1868–1941) посвящает творчеству Сезанна 387-й выпуск своей достаточно популярной у публики серии «Люди нашего времени».

[109] Огюст Пеллерен — см. коммент. 103. Фор Поль (Paul Fort, 1872–1960) — французский поэт-символист.

[110] А. В. Лентулов иронизирует на свой счет, имея в виду город Пошехонье из романа М. Е. Салтыкова-Щедрина «Пошехонская старина». Пошехонец — тупой, беспросветно-отсталый, захолустный обыватель, совершающий анекдотические глупости.

[111] Вероятно, речь идет о картине: Купание. 1911–1912. Холст, масло. 168 x 171. ГТГ. Экспонировалась на выставке «Бубновый валет» (1912) под № 122.

Антиквите (франц. antiquité — древность, античность), т. е. вещь в античном стиле.

[112] Выставка проходила в январе — феврале 1912 г. в здании Экономического общества Московского военного округа на Воздвиженке, д. 10. Всего А. В. Лентуловым на выставке было представлено четыре работы: Автопортрет с женой. Париж; Купание; Женщина с ребенком; Реквием; Этюд (№ 125 по каталогу выставки; скорее всего, в настоящее время это: Париж. Этюд. 1911. Картон, масло. 73,3 x 74,3. ГТГ). Лентулов повторно показал эти парижские работы на выставке «Бубнового валета» 1913 г. в Санкт-Петербурге.

[113] Имеется в виду государственный гимн Российской империи «Боже, царя храни!»

[114] В кафе «Клозери де Лила» на бульваре Монпарнас (La Closerie des Lilas, Bld Montparnasse, 171) собиралась парижская богема, поэты и художники — Г. Аполлинер, П. Фор, А. Сальмон, Х. Грис, Ж. Метценже, К. Бранкузи и др.

[115] Апаш (от франц. apache) — во Франции человек, принадлежащий к деклассированным группам населения, вор, хулиган.

[116] «Вы большая свинья!» (искаж. франц.: Vous êtes très cochon!).

[117] А. В. Лентулов имеет в виду знаменитое полотно В. И. Сурикова «Переход Суворова через Альпы» (1899), с которым у него ассоциируется данное место.

[118] Памятник Леонардо да Винчи установлен в Милане на площади Скала (Piazza Scala) в 1872 г.

[119] Трапезная доминиканского монастыря Санта-Мария делла Грация (Santa Maria Della Gracie), где находится фреска Леонардо да Винчи «Тайная вечеря» (1495–1498).

[120] Вероятно, речь идет о картине: Автопортрет с женой. Париж. 1911–1912. Холст, масло. 128 x 191. ГТГ.

[121] Витториано (итал. Il Vittoriano) — монумент в неоампирном стиле в честь первого короля объединенной Италии Виктора Эммануила II на площади Венеции, на склоне Капитолийского холма.

Строительство велось с 1885 по 1911 г. по проекту архитектора Джузеппе Саккони. Часть монумента — 12-метровая бронзовая конная статуя короля.

[122] «Сколько стоит?» (итал.: quanto costa?).

[123] «Простите, я не говорю по-итальянски» (франц.: Pardon, je ne parle pas italien).

[124] Аллегорическое изображение войны 1812 года. 1912. Холст, масло. 155,5 х 162,5. Частное собрание. Экспонировалась на выставке «Бубнового валета», Москва, 1913, № 61.

[125] Сюжет из балета. 1912. Холст, масло. 162 х 180. Национальная галерея, Прага. Экспонировалась на выставке «Бубнового валета», Москва, 1913, № 62.

[126] Исследование символического сходства в портрете (Портрет Марии Петровны Лентуловой). 1912. Холст, масло. 160 х 162. Приморская краевая картинная галерея, Владивосток. Экспонировалась на выставке «Бубнового валета», Москва, 1913, № 63.

[127] 16 января 1913 г. 28-летний старообрядец, иконописец Абрам Абрамович Балашов, придя в Третьяковскую галерею, изрезал картину серповидным ножом. При допросе он постоянно повторял одну и ту же фразу: «Довольно крови!» Балашов был признан душевнобольным, глубоким дегенератом с ярко выраженным слабоумием.

[128] Диспут о современном искусстве 12 февраля 1913 г. Большая аудитория Политехнического музея. Доклад М. А. Волошина «О художественной ценности пострадавшей картины Репина». В прениях приняли участие Г. И. Чулков, Д. Д. Бурлюк.

[129] «Между прочим, Репин опять вернулся к тому, что весь поход против его картины — это дело партии, и результатом агитации этой партии является и подвиг Балашова. Эта партия открыто высказывается против всего русского, против всего национального. Речь Репина была покрыта частью аплодисментами, частью свистками». Репин перед судом «Бубнового валета» // Новое время. 13 февраля. 1913. Московская хроника.

[130] В 1913 г. М. Ф. Ларионов и Н. С. Гончарова участвовали в съемках футуристического фильма режиссера В. П. Касьянова «Драма в кабаре футуристов № 13». Для этой кинокартины Ларионов разрисовал лица некоторых персонажей. Это понравилось, и одно время в Москве появились люди с раскрашенными лицами. Здесь были буквы, различные фигуры, линии, знаки. Эти «футуристические прогулки» Гончарова и Ларионов устраивали вместе с И. М. Зданевичем и М. В. Ле-Дантю. Ларионов совместно со Зданевичем опубликовал манифест «Почему мы раскрашиваемся».

[131] Один сольдо (итал. uno soldo, uno soldi). Сольдо — мелкая итальянская монета.

[132] Русский «неаполитанец» С. Ф. Щедрин прославился пейзажами Неаполя и Сорренто, написанными в 1820-х гг.

[133] А. М. Горький в 1911–1913 гг. написал «Сказки об Италии», цикл из 27 рассказов. Рассказ XXII был напечатан в газете «Русское слово» под заглавием «Нунча».

[134] Древнееврейское Иоканаан (Йоханаан), древнерусское — Иоанн.

[135] Галерея (Галереи) Академии в Венеции (Gallerie dell'Accademia) — художественный музей, где находится самое большое в мире собрание венецианской живописи XIV–XVIII вв.

[136] Имеется в виду картина: Карпаччо Витторио (Vittore Carpaccio, 1455/1465–1526). Две венецианские дамы. 1510. Музей Коррер, Венеция.

[137] Вероятно, речь идет о церкви и монастыре Св. Георгия «на Острове», или Св. Георгия Великого на острове Сан Джорджио Маджоре.

[138] «Я венецианец» (искаж. франц.: Je suis vénitien).

[139] «Я англичанин» (франц.: Je suis anglais).

[140] Деревянная копия коня (конного памятника кондонтьеру Эразмо да Нарни по прозвищу Гаттамелата работы Донателло).

[141] Фрески капеллы дель Арена (Cappella dell'Arena), или капеллы дельи Скровеньи (Cappella degli Scrovegni), выполненные Джотто в 1304–1306 гг.

[142] Речь идет о новаторских по форме и содержанию ранних стихах В. В. Маяковского, в которых он разрушает традиционную строфику, создавая так называемую кольцевую рифму с особой графической подачей стиха, разделяя его на несколько строк, записываемых в столбик. В данном случае А. В. Лентулов имеет в виду стихотворение «Из улицы в улицу» (1913):

У-
лица.
Лица
у
догов
годов
рез-
че.
Че-
рез
железных
коней <...>

[143] Речь идет о стихотворении Д. Бурлюка «Плодоносящие» (1915):

<...> Мне нравится беременная башня
В ней так много живых солдат

И вешняя брюхатая пашня

Из коей листики зеленые торчат.

[144] Поэма В. В. Маяковского «Облако в штанах» (1915). Впервые полностью без купюр поэма была издана в начале 1918 г. в Москве издательством «АСИС» (Ассоциация социалистического искусства).

[145] Молоко кобылиц. Футуристы «Гилея». Сборник. Рисунки, стихи, проза. Александра Экстер. Хлебников. Бурлюки: Давид, Владимир, Николай. А. Крученых. Б. Лифшиц. В. Маяковский. Игорь Северянин. В. Каменский. М. [Херсон]: Литературная К° футуристов «Гилея», 1914 [1913].

[146] Имеется в виду выставка «Бубнового валета», которая проходила в Москве в помещении Общества любителей художеств с 5 февраля по 2 марта 1914 г. Участвовало 27 художников, было экспонировано 197 работ.

[147] Москва. 1913. Холст, масло, наклейки из цветной фольги. 179 x 189. ГТГ. Экспонировалась на выставке «Бубнового валета» (1914), № 36.

Василий Блаженный. 1913. Холст, масло, наклейки из бумаги. 170,5 x 163,5. ГТГ. Экспонировалась на выставке «Бубнового валета» (1914), № 35.

[148] В 1881 г. вышел монументальный труд Д. А. Ровинского «Русские народные картинки» в 9 томах, из которых четыре воспроизводят 1780 листов XVII–XIX вв. из собрания Ровинского, а пять содержат пояснения к ним.

[149] Пейзаж с воротами. Кисловодск. 1913. Холст, масло, наклейки из бумаги. 102 x 99,5. ГТГ.

[150] «Его синтез Москвы — нагромождение зданий, куполов, окон, столбов, словно сдвинутых неким землетрясением в общую груду. Но по существу это <...> шаг вперед по сравнению с „нетовщиной“ пикассистов». *Тугендхольд Я.* Выставка «Бубнового валета» (письмо из Москвы) // Речь. 1914. № 43. 13 февраля. С. 2.

«Самый мрачный ипохондрик расхохочется на второй же картине. Представьте себе огромное полотно, не столь измазанное разноцветными красками, сколь залепленное кусочками обычной оберточной гофрированной и свинцовой бумаги. ...Картина изображает „Москву“ и принадлежит кисти Аристарха Лентулова». *Нэф.* О бубновом валете // Вечерние известия. 1914. № 392. 6 февраля. С. 2.

[151] Картина была приобретена В. В. Лабинской с выставки 1914 г. Далее — в собрании В. В. Каптерева (Москва), далее — в собрании

М. А. Лентуловой, откуда в 1979 г. приобретена ГТГ. В 1916 г. Лентулов экспонировал на выставке «Бубнового валета» портрет В. В. Лабинской.

[152] «Видзорские кумушки» (The Merry Wives of Windsor) — комедия У. Шекспира; в разные годы в зависимости от перевода в ходу были названия «Виндзорские проказницы» и «Виндзорские насмешницы».

[153] Зонов Аркадий Павлович (1875/1880–1922) — режиссер, актер. С 1898 г. под псевдонимом Павлов играл в спектаклях МХТ. С 1902 г.— режиссер в труппе Мейерхольда и Кашеверова в Херсоне, позднее работал с Мейерхольдом в Тбилиси и Москве. В 1907–1908 гг.— режиссер труппы В. Ф. Комиссаржевской, театра П. П. Гайдебурова. С 1914 г. работал в московских театрах. С 1916 г.— в Камерном театре, где поставил пьесы «Ирландский герой» Д. Синга, «Виндзорские проказницы» У. Шекспира.

[154] 2 ноября 1916 г. в Москве на сцене Камерного театра состоялась премьера вакхической драмы И. Ф. Анненского «Фамира-кифаред» в постановке А. Я. Таирова и конструктивистском оформлении А. А. Экстер. Всю лепку портала для спектакля выполнила В. И. Мухина. Композитор — А. Фортер, художник по свету — А. Зальцман, в главной роли — Н. М. Церетели.

[155] Выставка «Художники Москвы — жертвам войны» проходила с 6 декабря 1914 по 18 января 1915 г. в Камергерском пер., д. 3 (дом Лианозова). В ней приняли участие художники всех направлений.

«В отделе „Бубнового валета“ представлены И. И. Машков, П. П. Кончаловский и А. Лентулов, единственный откликнувшийся на злобу дня своим „Крестным ходом“, где падающий на бок Иван Великий не уничтожает впечатление большой яркости, подкрепляемой тремя союзными флагами на первом плане». *Гольденвейзер Н.* «Художники Москвы — жертвам войны» // Вечерние известия. 1915. № 675. 26 января. С. 5.

[156] Кончаловская Наталья Петровна (1903–1988) — детская писательница, поэтесса, переводчица. В 1936 г. Кончаловская вторым браком вышла замуж за детского поэта Сергея Михалкова.

[157] Кафе «Питтореск» — явление литературно-театральной жизни Москвы 1918–1919 гг. Находилось в бывшем «Пассаже» Сан-Галли на Кузнецком Мосту. По замыслу владельца, знаменитого «булочника» Н. Д. Филиппова, кафе должно было удивлять и поражать. Оформлением занимался Г. Б. Якулов, расписавший стены и потолок «бешено яркими прозрачными красками» на сюжет «Незнакомки» А. Блока, однако об

этом было трудно догадаться. По словам поэта С. Спасского, зал «имел вид вокзального перрона. Якулов расписал его ускользающими желто-зелеными плоскостями и завитками. Плоскости кое-где спрессовывались в фигуры, раскрашенными тенями пластавшиеся по стенам. Над большой округлой эстрадой парила якуловская же, фанерная, условно разложенная модель аэроплана».

[158] Г. Б. Якулов. Скачки. 1905. Бумага, картон, гуашь, акварель, карандаш. 102 x 69. ГТГ.

[159] Спектакли Камерного театра в оформлении Г. Б. Якулова: «Обмен» П. Клоделя (1918) — предельно лаконичные декорации в духе конструктивизма; «Принцесса Брамбилла» (1920) по Э. Т. А. Гофману — спиральное построение кубистически-барочных форм и невероятный колорит; «Синьор Формика» (1922) по Э. Т. А. Гофману, «Жирофле-Жирофля» Ш. Лекока (1922) — легкая комбинация площадок и лестниц в сочетании со светописью; «Розита» А. Глобы (1926).

[160] Имеется в виду Новодевичье кладбище в Москве.

Сумбатов-Южин, Южин Александр Иванович (настоящая фамилия Сумбатов, 1857–1927) — русский актер, драматург, театральный деятель. С 1882 г. и до конца жизни работал в Малом театре на руководящих должностях, с 1923 г.— директор, с 1926 г.— почетный директор. Автор более десяти пьес, а также рецензий и статей, посвященных театру.

[161] Официально П. П. Кончаловский и И. И. Машков вышли из состава общества художников «Бубновый валет» в марте 1916 г., тогда же став членами выставочного объединения «Мир искусства». Последняя выставка «Бубнового валета» прошла 6 ноября — 19 декабря 1916 г. в художественном салоне К. Михайловой (Большая Дмитровка, д. 11). *Миддлер В.* Выставка произведений художников группы «Бубнового валета» // Выставка произведений художников группы «Бубновый валет». Март 1927. М., 1927. С. 7.

[162] Выставка «Бубнового валета» проходила 5 февраля — 2 марта 1914 г. в помещении Общества любителей художеств (Большая Дмитровка, дом Левиссона, 32). Здесь, вероятно, имеет место ошибка памяти: в салоне К. Михайловой выставка проходила 6 ноября — 19 декабря 1916 г.

В каталоге «Выставка картин общества художников „Бубновый валет“» (М., 1914. С. 3) указаны следующие работы А. В. Лентулова: Храм Василия Блаженного, что «в Москве — на рву» (№ 35); Москва (№ 36, собств. В. В. Лабинской); С гитарой (№ 37); Лунная ночь. Неонату-

ралистические этюды. [Кисловодск] (№ 38); Павильон с электрическим фонарем (№ 39); Кисловодск (№ 40); Электрический павильон (№ 41); Дача в Кисловодске (№ 42); Электрический сад с фонтаном (№ 43); Сад (№ 44); Старый павильон (№ 45); Беседка с колоннами (№ 46); Цветы (№ 47); Кольцо — Гора в Кисловодске (№ 48); Пещеры (№ 49); Скалы (№ 50); Обрывы (№ 51); Шторм (№ 52); Церковь в Геленджике (№ 53); Цветы (№ 54); Гармония (№ 55).

«Рисковый молодой человек не побоялся в каталоге поставить не только свой адрес, но даже дал номер телефона. В наш хулиганствующий век, когда сплошь и рядом видим случаи физического воздействия, такая храбрость достойна того, чтобы быть отмеченной. Не уступает „Москве“ и вид „Храма Василия Блаженного, что в Москве на рву“». *Ирисов А.* Брызги пера // Московский листок. 1914. № 30. 6 февраля. С. 4.

«Интересен композицией краски А. Лентулов, в особенности его „Москва“. Дух, колорит московский схвачен прекрасно». *В. К.* «Лиловая тоска». На вернисаже выставки «Бубнового валета» // Вечерние известия. 1914. № 391. 5 февраля. С. 2.

[163] Звон. Колокольня Ивана Великого. 1915. Холст, масло, серебряная и бронзовая краска, наклейки из тисненой фольги. 210 x 230. ГТГ. Экспонировалась на «Выставке живописи 1915 год» (№ 69): Звон, разрешение проблемы великого российского декоративного искусства.

У моря. [Купанье]. Панно. 1915–1916. Холст, масло, бронзовая и серебряная краска, наклейки из бумаги, стекляруса, шелка. 217 x 203. Частное собрание. Экспонировалась на выставках: «Современная русская живопись» (Петроград, 1916, № 262); картин общества художников «Бубновый валет» (Москва, 1916, № 95).

Автопортрет. Le Grand Peintre. 1915. Холст, масло, наклейки из цветной бумаги. 142 x 104. ГТГ. Приобретена у автора в 1934 г. Экспонировалась на «Выставке живописи 1915 год» (№ 70).

[164] У Иверской. 1916. Холст, масло, бронзовая краска, наклейки из ткани. 98,2 x 89,5. ГТГ.

Картина «У Иверской» (№ 99) экспонировалась на выставке «Бубнового валета» 6 ноября — 11 декабря 1916 г. (а не 1914) в художественном салоне К. Михайловой (Большая Дмитровка, д. 11), где, вероятно, ее приобрел И. С. Исаджанов.

[165] «Вот полотно, скромно озаглавленное „Le grand peintre“ (автопортрет). На полотне — то ли сумбатовский „джентльмен“, вырядившийся по случаю святок, то ли беспутный купец Хлынов из „Горячего сердца“.

Туп, пестр и явно нетрезв». *Яблоновский С.* Оскар Мещанинов // Русское слово. 1915. № 68. 25 марта. С. 4.

[166] Выставка живописи 1915 год. М., 1915. На обороте титульного листа есть надпись: «Выставка организована К. В. Кандауровым».

[167] «На пространстве стены, отведенном Ларионову, случайно оказался электрический вентилятор. Кто-то пустил его в ход. Ларионова позвали полюбоваться этим новым эффектом его сооружения, и он остался весьма доволен и прицепил к вентилятору еще веревки и палки.…Администрация помещения потребовала тогда удаления всех „вещей", явно не художественного характера…». *Адамов Е.* «Живопись 1915-го года» (Письмо из Москвы) // Киевская мысль. 1915. № 125. 6 мая. С. 2.

В каталоге «Выставка живописи 1915 год» указаны следующие работы М. Ф. Ларионова: Голова старика (№ 59а); Портрет Н. Гончаровой (№ 59б); Портрет Н. Гончаровой (№ 60); Железный бой (№ 60а); Цирковая наездница (№ 61); Женщина на бульваре (№ 62); Константинополь (эскиз) (№ 63); Мертвая натура (№ 64); Мертвая натура (№ 65). (№ 60–65 — Пластический лучизм.)

[168] «Экспонат Татлина на этой выставке состоит из белой доски, жести, карниза, стеклянного полуцилиндра и еще чего-то. …и вот последнее слово — татлинский „рельеф"». *Адамов Е.* «Живопись 1915-го года» (Письмо из Москвы) // Киевская мысль. 1915. № 125. 6 мая. С. 2.

В каталоге «Выставка живописи 1915 год» работы В. Татлина не указаны, вероятно, выставлялись вне каталога.

[169] «Без стремления к скандалу футуристы не могут обойтись, и еще на лестнице обращает внимание огромное панно, на котором прикреплены: старая туфля, кусок казанского мыла с визитными карточками Бурлюка, французская булка, колодка для ботинок и прочее». *Z.* Футуристы // Вечерние известия газеты «Патруль». 1915. № 208. 24 марта. С. 4.

В каталоге «Выставка живописи 1915 год» указаны работы В. Д. Бурлюка: Голова старика (№ 8); Проект картины (№ 9); Эскиз (№ 10); Д. Д. Бурлюка: Путешественница русских железных дорог (№ 11); Купальщицы (№ 12); Пустынник и нимфа (№ 13); Пейзаж (этюд) (№ 14); Пейзаж (этюд) (№ 15); Панно (№ 16).

[170] В каталоге «Выставка живописи 1915 год» указаны работы: П. П. Кончаловский. Добрыня Никитич — мотив ковра (№ 51, собств. М. Ф. Якунчиковой); И. И. Машков. Nature morte (№ 91, собств. А. П. Ланговского), Nature morte (№ 92–95), Пейзаж (№ 96), Пейзаж (№ 96а–96д), Портрет (№ 97), Без названия *** (№ 98); А. В. Куприн.

Nature morte (№ 52–57); Пейзажи (№ 58–59); В. В. Рождественский. Без названия *** (№ 134а). Р. Р. Фальк. Девушка в тюрбане (№ 147), Портрет художника (№ 148), Мужской портрет (№ 149), Женский портрет (№ 150), Натурщица (№ 151), Крымские виды (№ 152–153), Цветы (№ 154), Цветы на зеленом фоне (№ 155), Nature morte с кактусом (№ 156), Nature morte (№ 157–160). А. В. Лентулов. Звон (разрешение проблемы великого российского декоративного искусства) (№ 69), Le Grand Peintre (автопортрет) (№ 70), Небосвод (№ 71), Победный бой (№ 72), Солнце (№ 73), Автограф (№ 74).

[171] Рославец Николай Андреевич (1881–1944) — русский композитор. В 1920-е гг.— директор Харьковской консерватории, затем — руководитель политотдела в Московском музыкальном издательстве, главный редактор журнала «Музыкальная культура». В 1920-х гг. был активным членом Ассоциации современной музыки, представлял «модернистское» крыло, много выступал как музыкальный критик. Под давлением «пролетарских» музыкантов был вынужден фактически отказаться от творческой деятельности.

[172] Пунин Николай Николаевич (1888–1953) — искусствовед, художественный критик, профессор. В 1913–1934 гг. работал в ГРМ, где в 1927 г. возглавил отделение и создал экспозицию новейших течений в искусстве. Автор книг «Японская гравюра» (1915), «Андрей Рублев» (1916), «Татлин» (1921), «Современное искусство (цикл лекций)» (1920), «Новейшие течения в русском искусстве» (1928), учебника по истории западноевропейского искусства (1940). В 1934 г. был уволен из ГРМ. Трижды подвергался аресту (1921, 1934, 1949), репрессирован в 1949 г. Погиб в заключении в 1953 г., реабилитирован посмертно.

[173] Новицкий Алексей Петрович (1862–1934) — искусствовед, член Совета Исторического музея в Москве, библиотекарь МУЖВЗ, Академик АН СССР с 1926 г. Автор «Истории русского искусства с древнейших времен» (1903).

[174] Курелла Альфред (Alfred Kurella, 1895–1975) — немецкий писатель, переводчик, общественный деятель. По линии Коминтерна жил и работал в Москве. Заведующий отделом изобразительного искусства Наркомпроса РСФСР (с 1928), одновременно — редактор «Комсомольской правды».

[175] Выставка картин «Мир искусства» была открыта 26 декабря 1917 г. в художественном салоне К. Михайловой (Большая Дмитровка, д. 11). Всего в ней участвовало 56 художников, среди них — Кончаловский, Ку-

прин, Лентулов, Лисицкий, Машков, Мильман, Осмеркин, Рождественский, Фальк.

[176] Башни Ново-Иерусалимского монастыря (Церкви Нового Иерусалима). 1917. Холст, масло. 100 x 100. ГРМ. Экспонировалась на выставке «Мир искусства», № 111.

Монастырь. Архиерейский дворик в Новом Иерусалиме. 1917. Холст, масло. 101,5 x 98. ГРМ. Экспонировалась на выставке «Мир искусства», № 114.

Новый Иерусалим. Этюд. 1917. Холст, масло. 102 x 98. ГТГ. Экспонировалась на выставке «Мир искусства», № 115.

[177] Выставка «Мир искусства». Москва. 1917. Февраль.

[178] Ворота с башней. Новый Иерусалим. Этюд. 1917. Холст, масло. 102 x 98. ГТГ.

[179] *Луначарский А. В.* Об Александре Николаевиче Островском и по поводу его // Известия. 1923. 11 апреля (№ 78). С. 2; 12 апреля (№ 79). С. 2.

[180] Мамонтов Савва Иванович (1841–1918) — крупный российский промышленник и меценат, театральный и музыкальный деятель. Владелец и строитель крупнейших железнодорожных магистралей России, главный акционер общества Московско-Ярославско-Архангельской железной дороги, Товарищества Невского механического завода, Общества Восточно-Сибирских чугуноплавильных заводов. Приобрел известность как щедрый покровитель художников и артистов. В 1885 г. основал на собственные средства Московскую частную русскую оперу, действовавшую до осени 1904 г. В 1870–1890-х гг. его имение в Абрамцево было центром художественной жизни России. С. И. Мамонтов имел прекрасный оперный голос (учился пению в Италии, где ему предлагали выступать на профессиональной сцене), был талантливым живописцем и скульптором.

[181] Исаджанов Исаджан Степанович (1872–1937) — предприниматель и коллекционер. Начал собирать коллекцию в 1900-х гг., покупая картины преимущественно на выставках и лично у художников, со многими из которых был близко знаком. За несколько лет его коллекция превратилась в серьезное и ценное собрание современной живописи.

В 1919 г. его коллекция была национализирована (206 картин и этюдов, иконы, скульптура), на ее основе создан VII Пролетарский музей им. Луначарского, расформированный в 1928 г. Около 30 картин из собрания Исаджанова находятся в ГТГ, остальные — в музеях разных городов России.

[182] Эфрос Абрам Маркович (1888–1954) — искусствовед, литературовед, театровед, переводчик. С 1911 г. выступал как художественный критик, эссеист. В 1917–1929 гг.— музейный работник. С 1929 г. основной формой деятельности Эфроса стала литературная работа. Автор книги «Профили» (М., 1930). С 1932 г. был членом редакционного совета издательства «Academia». Член Союза писателей и Союза художников с момента их основания.

В 1937 г. обвинен в антисоветской агитации и выслан из Москвы. После возвращения в Москву в 1940–1941 гг. преподавал в МИИИ. С 1944 г.— старший научный сотрудник Института истории искусств АН СССР и профессор (с 1945) кафедры истории театра в ГИТИСе и в Школе-студии МХАТ. В 1950–1954 гг. жил в Ташкенте, был профессором местного театрального института.

[183] И. Е. Репин. Крестный ход в Курской губернии. 1881–1883. Холст, масло. 175 х 280. ГТГ.

[184] Ассоциация художников революционной России (АХРР) — объединение художников, графиков, скульпторов. Основана в Москве в 1922 г.; филиалы создавались во всех союзных и автономных республиках и крупных промышленных центрах (всего около 40).

Ядро АХРР (с 1928 г.— Ассоциация художников революции, АХР) составляли: П. А. Радимов, А. В. Григорьев, Е. А. Кацман, П. Ю. Киселис, С. В. Малютин. АХРР выступала против авангардизма и других творческих объединений; выпускала журнал «Искусство в массы» (1929–1930). В Москве было организовано 11 выставок. Распущена в 1932 г. постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля «О перестройке литературно-художественных организаций».

[185] Общество московских художников (ОМХ) было основано в 1928 г. В него вошли художники «Бубнового валета», объединения «Московские живописцы», группы «Крыло» (во главе с А. С. Осмеркиным), объединения «Маковец», «Бытие», «4 искусства», «РОСТ», «Жар-цвет». А. В. Лентулов принимал активное участие в создании ОМХ, с 1929 г.— председатель правления (заместитель председателя — С. В. Герасимов). ОМХ имело художественно-производственные мастерские (МАСТОМХ), им было организовано две выставки (1928 и 1929). ОМХ просуществовало до 1932 г.

[186] Российская ассоциация пролетарских художников (РАПХ, АПХ) — создана в 1931 г. в Москве на базе Ассоциации художников революции (АХР, 1928), Объединения молодежи Ассоциации художников револю-

ционной России (ОМАХР) и Общества художников-самоучек. РАПХ издавала журнал «За пролетарское искусство» (1931–1932).

[187] Ольгово. Пруд. 1925. Холст, масло. 63 x 80. Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево». Экспонировалась на VII выставке картин и скульптуры АХРР «Жизнь и быт народов СССР», № 564.

Летний пейзаж. 1925. Холст, масло. ГТГ. Экспонировалась на VII выставке картин и скульптуры АХРР «Жизнь и быт народов СССР».

[188] См.: Выставка художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции: январь 1928. [Каталог]. М., 1928.

[189] Деятели искусства за Октябрьское десятилетие. Холст, масло [размеры не указаны] // Выставка художественных произведений к десятилетнему юбилею Октябрьской революции: январь 1928. [Каталог]. М., 1928. № 120. Местонахождение неизвестно.

Сохранился эскиз: Московские художники. Эскиз. 1927. Холст, масло. 101 x 126. Пензенская картинная галерея им. К. А. Савицкого. Приобретен у М. А. Лентуловой в 1985 г.

[190] Митинг прошел 18 марта 1917 г. в цирке Саламонского на Цветном бульваре.

[191] Здесь, вероятно, ошибка памяти: председательствовал М. Ф. Ходасевич, организаторы И. И. Машков и А. И. Мильман.

[192] 14 июня 1917 г. по постановлению Временного правительства и Совета рабочих и солдатских депутатов 38 московских художников разных художественных объединений были демобилизованы или освобождены от воинской повинности.

[193] Тогда Петроград, город был переименован в честь В. И. Ленина после его смерти в 1924 г.

[194] Улица Петровские линии № 2/18/19 — Доходный дом с гостиницей «Россия» и рестораном (1876 г.— архитектор Б. В. Фрейденберг; 1897 г.— архитектор К. К. Гиппиус;). До 1917 г. года здесь работал «Петровский театр миниатюр», где выступал А. Н. Вертинский. Здесь же размещался ресторан «Ампир». В 1920-е гг. он считался самым шикарным рестораном Москвы. В 1930-е гг. «Ампир» стал «Авророй», а позднее — «Будапештом».

[195] В 1933 г. был назначен полпредом СССР в Испанию, умер по пути на французском курорте Ментон.

[196] Хвойник Игнатий Ефимович (1887–1946) — искусствовед, организатор многочисленных художественных выставок. Автор статей о творчестве К. А. Коровина (1921), Б. М. Кустодиева (1929), И. С. Ефимова

(1934). В соавторстве с А. М. Скворцовым написал статью для каталога выставки к 25-летию художественной деятельности А. В. Лентулова (1933). В 1937 г. Лентулов написал портрет Игнатия Хвойника.

[197] Трояновский Иван Иванович (1855–1928) — врач, коллекционер русской живописи, садовод. Хутор Бугры (ныне Обнинск) получила в приданое его жена, А. П. Обнинская. После их смерти его унаследовала их дочь, А. И. Трояновская.

В 1932 г. продала Бугры своему давнему знакомому — П. П. Кончаловскому. Интересно, что А. И. Трояновская безвозмездно передала в Третьяковскую галерею часть коллекции отца.

[198] Предположительно, Радимов Павел Александрович (1887–1967) — поэт и художник, последний председатель Товарищества передвижников и первый председатель АХРР.

[199] Лентулова Марианна Аристарховна (1913–1997) — историк искусства, писатель, преподаватель. Исследователь творчества отца и художников общества «Бубновый валет». Автор книги «Художник Аристарх Лентулов. Воспоминания» (М., 1969).

[200] С конца 1927 г. по июнь 1936 г. Б. Пильняк жил по адресу 2-я ул. Ямского Поля (с 1934 — ул. Правды), д. 1.

[201] Выставка открылась 24 февраля 1928 г. в новом здании телеграфа на ул. Горького (ныне ул. Тверская, д. 7). Участвовал 131 художник, экспонировано 288 произведений.

Издания: Десятая выставка АХРР при участии художников других объединений, посвященная десятилетию Рабоче-Крестьянской Красной Армии. 1918–1928. [Каталог]. М., 1928; Альбом картин, портретов и скульптуры X выставки, посвященной 10-летию Рабоче-Крестьянской Красной Армии. М., 1928.

[202] Экспонировалась в 1928 г. на Десятой выставке АХРР, № 37.

[203] Речь идет о повести «Падение Даира» (1923) классика социалистического реализма А. Г. Малышкина (1892–1938), одной из первых попыток в советской литературе осмыслить народный характер революции.

[204] Скала «Степан Разин». 1928. Эскиз к картине. Бумага, акварель. 57,5 x 75. Частное собрание. Экспонировалась на выставке ОМХ, № 191.

[205] Не сохранилась. В РНБ имеется цветная репродукция: Степан Разин. [Худож.] А. В. Лентулов. [М.; Л., 1931]. 1 л. 295 x 265; (480 x 305). Автотип. цв. (РНБ, отдел эстампов, шифр: МИр208/4-1).

[206] Закат на Волге. 1928. Холст, масло. 100 x 153. ГТГ. Экспонировалась на выставке ОМХ, № 180.

[207] В. Г. Перов. Никита Пустосвят. Спор о вере. 1880–1881. Холст, масло. 336,5 x 512. ГТГ.

[208] Москва с Воробьевых гор. Эскиз. 1940. Холст, масло. 69 x 108,5. Частное собрание.

[209] Апрель 1933. Выставочный зал Всероссийского кооперативного товарищества «Художник» («Всекохудожник») (Кузнецкий Мост, д. 11).

[210] Выставка картин А. В. Лентулова, организованная к 25-летию художественной деятельности. 1908–1933. [Каталог] / Статьи И. Е. Хвойника и А. М. Скворцова. М., 1933. 34 с.; 15 л. ил.

[211] Сауров Павел Петрович — московский коллекционер, художник по образованию, был уполномоченным по организации московских выставок передвижников (ТПХВ) до 1923 г.

[212] Севастополь. 1932. Холст, масло. 73 x 105. Кыргызский национальный музей изобразительных искусств имени Г. Айтиева, Бишкек. Экспонировалась на персональной выставке, № 218.

Ленинская площадь в Севастополе. 1932. Холст, масло. 41,8 x 59. ГТГ, Москва. Экспонировалась на персональной выставке, № 222.

Утро. Крым. 1932. Холст, масло. 51 x 67. Частное собрание. Экспонировалась на персональной выставке, № 33–34.

[213] Ю. М. Славинский, председатель «Всекохудожника», ответственный редактор изданий каталогов выставок (1933–1936).

[214] *Хвойник И.* Обогащение палитры. На выставке Аристарха Лентулова // Советское искусство. 1933. 2 апреля.

[215] Имеется в виду Бубнов Андрей Сергеевич (1884–1938) — политический деятель. С 1929 по 1937 г.— нарком просвещения РСФСР. В октябре 1937 г. отстранен от должности «как не справившийся с работой». 1 августа 1938 г. был расстрелян.

[216] Рабочий кооператив. Худож. А. Лентулов. [М.], 1934. Автотип. цв. 230 x 340 (320 x 480) (РНБ, Отдел эстампов, шифр: Э МИс535,1/4-Л462).

[217] Городецкий Сергей Митрофанович (1884–1967) — поэт, прозаик, драматург, критик, публицист, художник. В 1920–1930-е гг. много выступал как критик и литературовед.

[218] РАПП (Российская ассоциация пролетарских писателей, 1925–1932) — образована на I Всесоюзной конференции пролетарских писателей. Генеральным секретарем РАПП стал Л. Л. Авербах. РАПП насчитывала более 4000 членов. После образования ВОАПП (Всесоюзное объединение Ассоциаций пролетарских писателей) в 1928 г. члены РАПП заняли в нем ведущие позиции.

[219] Вяземский Лев (?–1937) — живописец, критик. Один из деятельных участников АХРР, РАПХ. Печатался в журнале АХРР «Искусство в массы». Был обвинен в троцкизме, расстрелян в 1937 г.

[220] Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций». 23 апреля 1932 г. // Партийное строительство. 1932. № 9. С. 62:

«<...> В настоящее время, когда успели уже вырасти кадры пролетарской литературы и искусства, выдвинулись новые писатели и художники с заводов, фабрик, колхозов, рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАМП и др.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества. <...>

Исходя из этого, ЦК ВКП(б) постановляет:

1) ликвидировать ассоциацию пролетарских писателей (ВОАПП, РАПП);
2) объединить всех писателей, поддерживающих платформу Советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем;
3) провести аналогичное изменение по линии других видов искусства;
4) поручить Оргбюро разработать практические меры по проведению этого решения».

[221] Общество станковистов (ОСТ, 1925–1932) — основано группой выпускников ВХУТЕМАСа в Москве.

[222] Объединение новых видов художественного труда «Октябрь» (1928–1932) — группа московских архитекторов, графиков, дизайнеров, киномастеров, драматургов.

[223] «Четыре искусства» — общество художников (1924–1931), в которое входили представители разных направлений, от мирискусников до левых течений. Председатель общества — П. В. Кузнецов, секретарь — К. Н. Истомин.

[224] Московский Областной союз советских художников создан 25 июня 1932 г. В первый состав Союза вошли: К. Ф. Юон, Г. Г. Ряжский, А. В. Лентулов, И. И. Машков и др. В МОССХ влились АХР, РАПХ, ОСТ, ОМХ, Союз советских художников (ССХ), Общество художников книги (ОХК), Общество искусства социалистического строительства (ИССТР), Общество революционных работников плаката (ОРРП), Московская ассоциация художников-декораторов (МАХД), «Изобригада»,

объединения «Октябрь», «Маковец», «Четыре искусства». В 1938 г. был создан Союз советских художников СССР и МОССХ был переименован в Московский союз советских художников (МССХ).

[225] В январе 1932 г. состоялась восьмая персональная выставка П. П. Кончаловского в зале Всероссийского кооперативного товарищества «Художник» («Всекохудожник») (Кузнецкий Мост, д. 11).

[226] Выставка картин П. А. Радимова, организованная к 25-летию художественной деятельности. 1908–1933. Каталог / Статьи Н. Н. Масленникова и А. М. Скворцова. М., 1933.

[227] П. П. Кончаловский. Пушкин в Михайловском. 1932. Холст, масло. 172 x 212.

[228] «...некоторые прослойки художников, неправильно истолковав постановление ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций [апрель, 1932], пытаются снова приняться за отвлеченные формалистические произведения... [В работах художников-формалистов поражает] отсутствие какого-либо намека на советскую тематику... Реалистическая по форме, но выхолощенная по содержанию, живопись точно так же [формалистична, как] цветы, сельские пейзажи, портреты своих близких.. В чем политико-просветительское значение пейзажа?..» *Масленников Н. Н.* [Вступ. ст.] // Передвижная художественная выставка. Живопись, рисунок, гравюра, офорт. [Каталог]. М., 1933. С. 8, 9, 11, 13.

«Три года творческой деятельности, сотни полотен — и ни малейшего отражения той тяжелой, суровой и славной борьбы, которая на самом деле составляет содержание жизни его родины, ни тени тех страданий, которые сейчас в такой ужасающей степени омрачают существование человечества и покончить с которыми на всей земле — наша цель. Не есть ли это некоторая поверхностность? Не есть ли это даже закрывание каких-то „внутренних очей“ для того, чтобы не видеть тревожного?» *Луначарский А. В.* О выставке П. П. Кончаловского // Новый мир. 1933. № 5.

[229] Дациаро Джузеппе (1806–1865) — издатель и торговец эстампами, книгами, имел литографскую мастерскую в Москве. Приехал в Россию из Италии, в Москве занимался продажей эстампов, в 1849 г. открыл торговлю в Санкт-Петербурге, позже — в Париже. Его дело продолжили сыновья — Иосиф и Александр. В конце XIX в. с Дациаро успешно конкурирует Иван Осипович Аванцо (?–1900), который открывает в Москве и Санкт-Петербурге магазины по продаже картин, других предметов искусства и канцелярских принадлежностей. В начале XX в. фирмы Аванцо

и Дациаро приобрели статус поставщиков Двора Его Императорского Величества, стали играть заметную роль в общественной и культурной жизни, организуя художественные выставки.

[230] См. коммент. № 211.

[231] Янек Николай Федорович (1884–1938) — консультант товарищества художников «Прикладное искусство», жил в Москве. В 1938 г. был репрессирован, реабилитирован посмертно в 1956 г.

[232] Каганская Жанна Эдуардовна (1899–1977) — искусствовед. Организатор художественных выставок и составитель каталогов. Автор работ по изобразительному искусству.

[233] Бубнова Ольга Николаевна (1897–1938) — искусствовед, работала в МОССХ, научным сотрудником ГИМ в Москве и во «Всекохудожнике». Как жена наркома просвещения А. С. Бубнова арестована 17 октября 1937 г. Приговорена ВКВС СССР 8 января 1938 г. по обвинению в участии в контртеррористической организации. Расстреляна 8 января 1938 г., реабилитирована в 1956 г.

[234] Романов Пантелеймон Сергеевич (1884–1938) — русский писатель-прозаик. Написал большое число коротких рассказов, ироничных зарисовок советского быта. Во второй половине 1920-х гг. опубликовал ряд социально и политически острых рассказов и романов, изображающих мещанство советского быта, приспособленчество интеллигентов и писателей. В конце 1920-х — 1930-е гг. подвергался ожесточенной травле «за клевету и очернительство». Умер от лейкемии в 1938 г.

[235] Аркадьев Михаил Павлович (1896–1937) — театральный деятель, начальник Управления театрами НКП РСФСР, директор МХАТ СССР им. М. Горького (1936–1937).

Назначению Аркадьева директором предшествовало письмо Станиславского Сталину (конец 1935): «При преклонном возрасте нас, обоих руководителей, и разности наших творческих принципов и запутанных между нами 40-летних отношений можно было бы вывести театр из того состояния, в котором он находится. Необходим опытный, культурный директор-коммунист, который помог бы нам с Вл. И. Немировичем-Данченко наладить наши взаимные отношения для творческого руководства театром. Наиболее подходящей кандидатурой для этой сложной, трудной работы мне представляется тов. М. П. Аркадьев, начальник Управления театрами НКП РСФСР как человек с театральным опытом, тактом и большой энергией». В июне 1937 г. Аркадьев был обвинен в шпионаже в пользу польской разведки, 20 сентября 1937 г. расстрелян.

[236] Буба — Бубнова Елена Андреевна (1922–1992) — искусствовед. Дочь А. С. Бубнова и О. Н. Бубновой. В 1940 г. поступила на искусствоведческое отделение МГУ им. М. В. Ломоносова. В 1944 г. была арестована, более семи лет сидела в тюрьме, потом — пожизненная ссылка в окрестностях Барнаула. В 1956 г. вернулась в Москву, тогда же была реабилитирована. С 1982 г.— член Союза художников, автор статей по декоративно-прикладному искусству.

[237] Сахаров Василий Федорович — председатель профсоюза Всероссийского кооперативного товарищества «Художник» («Всекохудожник»), впоследствии — председатель правления. В 1937 г. Сахаров был арестован, расстрелян 16 сентября 1938 г.

[238] Выставка живописи «Художники РСФСР за XV лет» (1917–1932) была открыта 27 июня 1933 г. в Москве, в залах ГИМ, к ней был выпущен иллюстрированный каталог: Художники РСФСР за XV лет (1917–1932) : кат. выставки. Живопись / Ст. А. С. Бубнова и М. П. Аркадьева. М., 1933. Участвовало 245 художников, экспонировано 989 произведений. Значительная часть работ экспонировалась в 1932 г. на одноименной выставке в ГРМ в Ленинграде (Художники РСФСР за 15 лет : кат. юбилейной выставки. Живопись, графика и скульптура. Л., 1932). В 1934 г. экспозиция выставки в Москве была дополнена произведениями с выставки «15 лет РККА» (из фондов «Всекохудожника» и МОССХа): дополнительно экспонировано 108 произведений 24 художников.

[239] В каталоге выставки «Художники РСФСР за XV лет» (1933) упомянуто 16 работ: Пейзаж с сухими деревьями. 1922 (№ 440), Пейзаж с трубами. 1922 (№ 441), Ай-Петри. 1926. ГТГ (№ 442), После полудня. На Волге. 1928 (№ 443), Пушкинская площадь — «Рабочая Москва». 1929 (№ 444), Сочи. Море. 1931 (№ 445), Сочи. 1931. (акварель, № 446), Агава. 1931 (акварель, № 447), Тула. 1931 (№ 448), Крекинг на нефтеперегонном заводе в Батуме. 1931 (№ 449), На борту парохода «Грузия». 1931 (№ 450), Севастополь. 1932 (№ 451), Севастополь. Пристань. 1932 (№ 452), Севастополь. Ленинская площадь.1932 (№ 453), Севастополь. Улица. 1932 (№ 454), Рабочий кооператив. 1932 (№ 455). См. также № 255 — о «Севастопольских этюдах» и № 258 — о «Рабочем кооперативе».

[240] В каталоге выставки «Художники РСФСР за XV лет» (1933) упомянуты работы В. В. Рождественского: Весна. 1912. ГТГ (№ 681), Портрет жены художника Н. И. Рождественской. 1925. ГТГ (№ 682), Строительство дома ВЦИКа. 1928 (№ 683), Строительство дома ВЦИКа. 1929

(№ 684), На заводе «Серп и молот». 1930 (№ 685), Прокатный цех. Музей революции (№ 686).

[241] В каталоге выставки «Художники РСФСР за XV лет» (1933) упомянуты работы А. Д. Гончарова: Девочка с цветком. 1924 (№ 171), Пейзаж. Московский дворик. 1932 (№ 172), Портрет жены. 1932 (№ 173), Портрет артиста Б. Н. Ливанова. 1924 (№ 174).

[242] В каталоге выставки «Художники РСФСР за XV лет» (1933) работы А. А. Толоконникова не упоминаются. В каталоге выставки «Художники РСФСР за XV лет» (1933) упомянуты работы А. В. Щипицына: Ликбез (№ 908); Колхозник. Леноблстрахкасса (№ 909); Уборка овощей (№ 910).

[243] Работы Н. М. Суетина упомянуты в книге: Художники РСФСР за 15 лет. Каталог юбилейной выставки. Живопись, графика и скульптура. Л., 1932. Водород. 1922 (№ 1989), Женщина. 1927–1928 (№ 1990), Голова. 1932 (№ 1991); Кислород. 1921 (№ 1992), Квадрат. 1932 (№ 1995), Белый холст написан как картина. 1931 (№ 1996), Живописное. 1932 (№ 1997).

«...Советскому художнику предстоит теперь [после постановления Политбюро ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года] выполнить свой долг: оправдать доверие партии и... дать советской стране советское искусство. *Аркадьев М. П., Грабарь И., Пунин Н.* [Вступ. статьи]. Художники РСФСР за 15 лет. Каталог юбилейной выставки. Живопись, графика и скульптура. Л., 1932. С. 21.

«...Огромный груз непережитого формализма и экспрессионизма тяготел над многими... [художниками на выставке «Художники РСФСР за 15 лет»]... и стоял препятствием на пути живописного овладения советской действительностью... Система заказов [Ленсоветом]... послужили и будут служить... серьезным стимулом на пути перестройки ленинградского изоискусства... Показательным свидетельством этого поворота [овладения советской действительностью] служат... портреты лучшего большевика и друга ленинградского искусства С. М. Кирова... *Аркадьев М. П., Грабарь И., Пунин Н.* [Вступ. статьи]. Художники РСФСР за 15 лет. Каталог юбилейной выставки. Живопись, графика и скульптура. Л., 1932. С. 3, 4, 6.

[244] В каталоге выставки «Художники РСФСР за XV лет» (1933) упомянуты работы: А. Д. Древин. Дорога после грозы. 1928 (№ 231), Спуск на парашюте. 1933 (№ 232); Н. А. Удальцова. Пейзаж (№ 801).

[245] В каталоге выставки «Художники РСФСР за XV лет» (1933) упомянуты работы А. Г. Тышлера: Портрет. 1928–1929 (№ 796), Заседание

сельсовета. 1932 (№ 797), Пейзаж. 1932 (№ 798), Мать. 1932 (№ 799), Мать. 1932 (№ 800).

[246] В каталоге выставки «Художники РСФСР за XV лет» (1933) упомянуты работы супрематистов: И. В. Клюн. Супрематизм. 1918. ГТГ (№ 299), Музыкальный инструмент. 1923 (№ 300), Натюрморт с посудой (№ 301); Л. С. Попова. Композиция. 1921. ГТГ (№ 658); А. М. Родченко. Беспредметная композиция. 1918. ГТГ (№ 679), Композиция. 1919. ГТГ (№ 680).

[247] В каталоге выставки «Художники РСФСР за XV лет» (1933) упомянута работа П. Н. Филонова: Формула Петроградского пролетариата. 1920–1921 (№ 821).

[248] П. Н. Филонов. Портрет народоволки Е. А. Серебряковой. 1922. Холст, масло. 76 х 60. Местонахождение неизвестно (№ 822 по каталогу выставки).

П. Н. Филонов. Портрет певицы Е. Н. Глебовой. 1915. Холст, масло. 97 х 77. ГРМ (№ 824 по каталогу выставки).

Серебрякова Екатерина Александровна (урожденная Тететльман, 1862–1942) — жена П. Н. Филонова. Преподаватель английского языка, переводчица. Состояла в организации «Народная воля», деятель Ленинградского отделения Всесоюзного общества политкаторжан и ссыльнопереселенцев (1924–1935).

«Она [Серебрякова] тщательно... переписывает в дневник отзывы посетителей выставки «Художники РСФСР за XVлет». Много пришлось выслушать Екатерине Александровне в 1922 году о ее портрете... Одни считали „Портрет Серебряковой“ 1922 года „удивительным, современным; другим он казался мертвым“». *Петрова Е.* Павел Филонов глазами его жены // Павел Филонов. Очевидец незримого: К выставке в ГРМ и ГМИИ. СПб., 2006.

Глебова Евдокия Николаевна (1887–1980) — сестра П. Н. Филонова, преподаватель пения. Сохранила картины и рисунки брата, которые в 1977 г., исполняя волю художника, передала в дар ГРМ.

[249] В 1930 г. Петрову-Водкину было присвоено звание заслуженного деятеля искусств РСФСР. В 1932 г. он был избран председателем правления Ленинградского Союза художников, а в 1935 г.— депутатом Ленсовета. В 1935 г. он оформил спектакль «Женитьба Фигаро» в Ленинградском Академическом театре драмы им. А. С. Пушкина. В 1936–1937 гг.— персональные выставки в Ленинграде и Москве.

Умер от туберкулеза в Ленинграде 15 февраля 1939 г. Похоронен на Волковом кладбище.

[250] Д. П. Штеренберг. Аниська. 1926. Холст, масло. 197 x 125. ГТГ; Митинг в деревне. Агитатор. 1929. Холст, масло. 133 x 208. ГТГ.

[251] Общество молодых художников (ОБМОХУ, 1919–1922) — производственно-творческое объединение. В выставках ОБМОХУ участвовал и А. В. Лентулов.

[252] «...правдивой мне видится версия, рассказанная зав. кафедрой архитектуры института им. Сурикова профессором Савицким. <...> А. Эфрос еще со студенческих лет начал публиковать в периодике обзоры проходивших выставок. Это было время наибольшей славы пейзажиста С. Ю. Жуковского. Его холсты приобретали самые известные музеи страны: Третьяковская галерея, Русский музей. С. Ю.— тогда молодой аристократ, щеголь, баловень своего таланта и судьбы — был по уши влюблен в красавицу-артистку, блиставшую в обществе людей искусства — театралов, художников, меценатов. Впоследствии Савицкий женился на ее сестре, откуда эта история и дошла до меня. Пассия Жуковского была женщина яркая, избалованная вниманием мужчин, капризная, что называется, „с характером". Бедный С. Ю. весьма сокрушался, теряя голову из-за ее поведения, независимого нрава и постоянной игры на нервах художника, которого актриса таким способом влюбляла в себя все сильнее. Просто ужас, в какое она загнала состояние этого аристократа, ходившего всегда с увесистой тростью с перламутровым набалдашником. А тем временем появился очередной обзор выставки за подписью „Россций" (псевдоним молодого Эфроса), в котором С. Ю. к своему ужасу прочитал фразу, содержание которой я точно не знаю, но в передаче Савицкого она звучала примерно так: „На выставке несколько трогательных задушевных этюдов Левитана и целая вереница пестрых, крикливых огромных холстов Жуковского, размалеванных, как дешевая кокотка". Или что-то близкое. С. Ю. принял это не только как личное оскорбление, но и покушение на репутацию своей жестокосердной любви! Узнав адрес рецензента, явился к нему, позвонил. Дверь открыл молодой человек. „Кто вы?" — спросил С. Ю. — „Я Эфрос".— „Натан или Абрам?" (Натан был театральный критик).— „Абрам".— „Так получай, подлец!". Избивая своего обидчика, он загнал его под кровать и там еще продолжал наносить удары тростью. Затем выбросил перчатки и удалился. Вот такие дела. На Эфроса это похоже: я хорошо помню, как мог жалить его острый язык!» *Ивенский С. Г.* Записки созерцателя // Иерусалимский журнал. 2002. № 12. (Фрагменты из рукописи. Подготовил к публикации Игорь Губерман).

[253] Бескин Осип Мартынович (1892–1969) — художественный критик, общественный и политический деятель. Член правления и президиума оргкомитета Союза художников СССР (1939–1950), член правления МОСХ (1939–1960-е). Ученый секретарь Института литературы и искусства (ИЛИ) Комакадемии (1929–1931); главный редактор «ИЗОГИЗа» (1932–1934), главный инспектор Наркомпроса по изобразительному искусству (1934–1936), ответственный редактор журналов «Искусство» и «Творчество» (1932–1940), директор и главный редактор издательства «Искусство» (1936–1938).

[254] Б. В. Иогансон. Допрос коммунистов. 1933. Холст, масло. 211 x 270. ГТГ. Это произведение было в свое время очень популярно и считалось одним из лучших образцов нового исторического жанра искусства социалистического реализма.

[255] С. В. Герасимов. Клятва сибирских партизан. 1933. Холст, масло. 173 x 257. ГРМ.

[256] А. М. Герасимов. Выступление И. В. Сталина на XVI съезде ВКП(б). 1933. Холст, масло. Государственный музейно-выставочный центр «РОСИЗО», фонд Специального Архива художественных произведений при Загорском музее-заповеднике.

[257] Две выставки: «Художники РСФСР за 15 лет», «Пятнадцать лет РККА» // Смена. 1933. Июль. № 247: «Живописный раздел выставки „Художники РСФСР за 15 лет“ занимает шестнадцать зал Исторического музея. А вся выставка <...> расползлась по трем музеям Москвы: живопись — в Историческом, скульптура — в Музее изящных искусств, плакат и карикатура — в Третьяковке. Но и это еще не все. Одновременно с этой выставкой открылась вторая, специально посвященная пятнадцатилетию РККА. Там собраны полотна, бронза, гранит, текстиль, изделия кустарей Палеха и Мстеры — все виды изобразительного искусства, трактующие великую тему.

Можно дальше указать, что на одну выставку „Художники РСФСР за 15 лет“ было представлено свыше 3 тыс. картин и этюдов, из которых комиссия отобрала 950, что эта выставка объединила около 300 мастеров, а красноармейская — 400 и т. д.».

[258] В 1930 г. началась разработка новой структуры подразделений ГТГ. Все научное сообщество ГТГ подразделяется на действительных членов научно-методического совета при директоре музея и научных сотрудников I и II разрядов. Отдел искусства второй половины XIX века был преобразован в группу искусства эпохи капитализма, которую возглавил

А. А. Федоров-Давыдов; сотрудники группы — О. А. Лясковская, С. Н. Гольдштейн, А. С. Голушкина, Т. Г. Вебер. Коллекция живописи второй половины XIX в. тогда насчитывала более 1550 ед. хранения, почти столько же, сколько в 1913 г. составляло все собрание живописи. На 1 сентября 1932 г. «группа капитализма» хранила около 3000 живописных работ. Одновременно в 1930–1932 гг. проводилась реконструкция галереи: выросла музейная площадь и количество залов, появилась пристройка. Осенью 1933 г. было утверждено очередное Положение о ГТГ, в соответствии с которым группы вновь были переименованы в отделы, и уже в 1934 г. был восстановлен эпохальный принцип хранения произведений, и в ГТГ вновь возник отдел искусства второй половины XIX — начала XX века.

[259] Федоров-Давыдов Алексей Александрович (1900–1969) — искусствовед, автор многочисленных книг по истории русского и советского искусства, педагог, член-корреспондент АХ СССР. В 1929–1934 гг.— заведующий отделом нового русского искусства ГТГ. В 1931 г. группой искусства эпохи капитализма под руководством Федорова-Давыдова была разработана «новая историческая концепция экспозиции с привлечением историков-марксистов в контексте марксистско-ленинской истории русского искусства». В апреле 1934 г. Федоров-Давыдов был вынужден прекратить свою работу в ГТГ. В 1927–1931 гг. преподавал в МГУ, в 1934–1944 гг.— в Московском текстильном институте, с 1934 по 1937 г. работал заведующим научно-исследовательским сектором ВГИКа. В 1944 г. вернулся к преподаванию в МГУ, с 1948 г. занимал должность заведующего кафедрой русского и советского искусства.

В ряде документов, посвященных преобразованиям экспозиции, Федоров-Давыдов характеризовался дирекцией ГТГ как «единственный научный сотрудник-марксист».

[260] Мицкевич Сергей Иванович (1869–1944) — партийный и государственный деятель, один из первых организаторов советского здравоохранения. Член Коммунистической партии с 1893 г. Один из организаторов (1922) и директор (1924–1934) Музея революции. В последние годы жизни занимался литературной деятельностью.

[261] Всесоюзная художественная выставка «Индустрия социализма» была открыта 18 марта 1939 г. в Москве, в помещении постоянной строительной выставки (Фрунзенская наб., 79). Разделы выставки: 1. Избранники народа. 2. Карта СССР из мозаики и самоцветных камней. 3. Стра-

ницы прошлого. Гражданская война. 4–5. Индустрия крепит оборону СССР. 6. Новое лицо страны. 7. Новостройки 2-х пятилеток. 8. Социализм вошел в быт. 9. Большевики открыли богатства страны. 10. Ударники пятилеток. 11. СССР стал металлическим. 12. Новые города, новые люди. 13. Жить стало лучше, жить стало веселее. 14. Огонь по врагам (сатира). 15. Советская Арктика и освоение Севера.

Участвовало 479 художников, экспонировано 1015 произведений (живопись, графика, скульптура, художественные лаки, фарфор). Издан каталог: Всесоюзная художественная выставка «Индустрия социализма»: кат. выставки. М.; Л., 1939. Среди участников выставки А. В. Лентулов не упомянут.

[262] Днепропетровский металлургический завод им. Г. И. Петровского (до 1917 — Александровский Южно-Российский железоделательный и железопрокатный завод Брянского акционерного общества), одно из старейших металлургических предприятий, выпускающее чугун, сталь и прокат, находится в г. Днепропетровске (бывшем Екатеринославе), Украина. В 1897 г. в Екатеринославе был создан «Союз борьбы за освобождение рабочего класса», революционную работу на заводе вел Григорий Иванович Петровский (1878–1958). В его честь был переименован город (1926) и назван завод.

[263] Вероятно, имеется в виду: Пейзаж с церквями. Холст, масло. Днепропетровский художественный музей, Украина.

[264] В феврале 1930 г. президиум ВСНХ СССР принимает решение о строительстве нового металлургического завода «Азовсталь» в Мариуполе. 12 августа 1933 г. доменная печь № 1 выдала свой первый чугун. 1897 г.— основание Никополь-Мариупольского горно-металлургического общества, в 1927 г.— возобновлен после Первой мировой и Гражданской войн как Мариупольский металлургический комбинат им. Ильича.

[265] Азовсталь. 1936. Холст, масло. 120 x 210,5. ГТГ.

[266] Нынешний г. Донецк назывался в 1869–1923 гг.— Юзовка, в 1924–1961 гг.— Сталино.

[267] В 1932 г. в Сталино (Донецке) был заложен парк имени А. С. Щербакова, высажены тысячи деревьев. В 1932 г. в парке проводилась сельскохозяйственная выставка, для которой были возведены павильоны.

[268] В 1936 г., когда Советский Союз готовился отметить годовщину стахановского движения, в обком партии города Сталино пришло письмо И. И. Бродского под названием «О картинах передовиков-стахановцев» с предложением организовать в Сталино портретную стаха-

новскую галерею — большой художественный музей, «долженствующий увековечить в произведениях искусства великое стахановское движение...».

«В Донбассе было уже около 150 художников и графиков Москвы, Ленинграда и Украины, в т. ч. такие известные художники, как Богородский, Лентулов, заслуженный деятель искусств Богаевский, академик живописи Бакшеев, заслуженный деятель искусств Кузнецов, графики: И. Павлов, Кравченко, Илья Соколов, Завилов». Социалистический Донбасс. 1936. 3 февраля.

Художественный музей города Сталино был открыт 30 октября 1939 г., но документы музея не сохранились: в конце июля 1942 г. 256 произведений были отправлены в распоряжение командующего немецкой группы армий «А» генерал-фельдмаршала Листа. Дальнейшая судьба коллекции не известна.

[269] «Маковец» (1922–1926) — объединение московских художников и поэтов , символически именовавшееся так в честь холма Маковец, на котором Сергий Радонежский основал Свято-Троицкую лавру. Художников объединяло представление о созидательном, примеряющем духовном начале, основанном на преемственности культурной традиции. На выставках объединения экспонировались произведения нескольких десятков художников (В. Н. Чекрыгина, С. В. Герасимова, Н. М. Чернышева, М. С. Родионова, примкнувших к группе Л. А. Бруни, В. А. Дмитриева, К. Н. Истомина, Н. П. Крымова, В. Ф. Рындина, А. В. Фонвизина и др.), в журнале «Маковец» печатались стихи Б. Л. Пастернака, Н. Н. Асеева, Велимира Хлебникова и др.

[270] «Бытие» (1921–1930) — общество выпускников вторых Государственных свободных мастерских, куда влилось немало вхутемасовской молодежи. В выставках «Бытия» принимали участие и бывшие «бубнововалетцы». «Бытийцам» была присуща приверженность отечественному сезаннизму, а также борьба за «общий тип станковой вещи» и «накопление коллективного опыта». В 1930 г. группа художников объединения «Бытие» вошла в состав Общества советских станковистов-оформителей (ОССО). Объединение организовало семь выставок, на которых экспонировались, среди прочих, работы учеников П. П. Кончаловского и И. И. Машкова — А. А. Лебедева-Шуйского, П. П. Соколова-Скали, АХРРовцев — Ф. С. Богородского, Б. С. Земенкова, Г. И. Рублева, бывших «НОЖистов», а также картины бывших «бубнововалетцев» — П. П. Кончаловского, А. В. Куприна, А. А. Осмеркина и др.

[271] В 1928 г. Р. Р. Фальк как декан живописного факультета ВХУТЕИНа получил командировку во Францию «для изучения классического наследия». Он прожил в Париже около 10 лет.

Вернувшись в Москву в начале 1938 г., Фальк попал совсем в иную художественную атмосферу, уже после кампаний по борьбе с «формализмом», задевших многих близких ему художников. Утонченная живопись Фалька не вписывалась в общую картину официального советского искусства конца 1930-х гг.

[272] Строительство метро на Лубянской площади. 1936. Холст, масло. 71,5 x 84,5. ГТГ.

[273] Окраина Москвы. 1940. Холст, масло. 68 x 45. Частное собрание.

[274] Москва с Воробьевых гор. Эскиз. 1940. Холст, масло. 60 x 108,5. Частное собрание.

[275] Эскизы декораций и костюмов хранятся в ГЦТМ им. А. А. Бахрушина и в частном собрании.

[276] В 1919 г. А. Я. Таиров пригласил А. В. Лентулова участвовать в оформлении оперы «Демон» А. Г. Рубинштейна в Московском театре Совета рабочих депутатов (бывший Оперный театр С. И. Зимина, позднее — филиал Большого театра).

[277] К. А. Коровин. Декорации и костюмы к опере «Демон» на музыку А. Г. Рубинштейна. Музей Большого театра России, Москва. Большой театр. 1904.

[278] Макет декорации к опере «Демон». 1919. Дерево, картон, бумага, ткань, темпера. 36,4 x 106,5 x 60,2. ГЦТМ им А. А. Бахрушина.

Этот макет был выставлен на Международной выставке декоративного искусства и художественной промышленности (Париж, 1925), где получил золотую медаль. Экспонировался на выставке «Художники советского театра за XVII лет (1917–1934)», № 960. В ГЦТМ им. А. А. Бахрушина хранятся эскизы костюмов Демона, Тамары, танцующей Тамары, Тамары у гроба Синодала, Гудала, Ангела, слуги Князя, няни Тамары.

[279] Выставка «Художники советского театра за XVII лет (1917–1934)» была открыта в первой половине января 1935 г. в Москве, в ГИМ. Представлены эскизы декораций и костюмов, макеты театральных постановок. Участвовало 124 художника, экспонировано 2171 произведение.

[280] Зимин Сергей Иванович (1875–1942) — театральный деятель, меценат. В 1904 г. организовал в Москве оперную труппу, положившую начало Оперному театру С. И. Зимина и Музей оперного театрального искусства. В 1919–1920 гг.— член дирекции Малой государственной оперы.

[281] Болотин Павел Петрович (1889–1947) — оперный певец, драматический баритон.

[282] «Сказки Гофмана». Опера на музыку Ж. Оффенбаха. Новый театр Художественно-просветительного союза рабочих организаций. Москва. 1918.

Комиссаржевский Федор Федорович (1882–1954) — театральный режиссер, педагог, теоретик театра, художник. После 1917 г. был оперным режиссером, работал в Большом театре и опере Зимина. В 1918 г. вместе с В. М. Бебутовым организовал Театр-студию ХПСРО, в котором ставились как драматические, так и оперные спектакли. В 1919 г. эмигрировал в Лондон.

[283] Эскизы костюмов хранятся в ГТГ, ГЦТМ им. А. А. Бахрушина и в частных собраниях.

[284] См. коммент. № 85.

[285] «Я помню этот спектакль. Он действительно был сказочен и фантастичен. Прекрасна была юная Барсова в нежно-розовом платье с темно-синим гримом под глазами, напоминавшим карнавальную маску, что придавало глазам особую выразительность». *Лентулова М.* Художник Аристарх Лентулов. Воспоминания. М., 1969. С. 92.

[286] Малиновская Елена Константиновна (1875–1942) — общественный и театральный деятель. После Февральской революции 1917 г.— начальник художественно-просветительского отдела Моссовета. В 1917 г. назначена комиссаром, а с 1918 г.— управляющей московскими театрами, с 1920 г.— академическими театрами. Руководила «перестройкой» репертуара в соответствии с задачами коммунистической пропаганды. Инициатор создания в 1918 г. при Большом театре Оперной студии под руководством К. С. Станиславского (с 1928 — Оперный театр им. К. С. Станиславского). В 1920–1924 гг. и 1930–1935 гг.— директор Большого театра.

[287] Исполнение симфонической поэмы А. Н. Скрябина «Прометей» («Поэма огня» для оркестра, фортепиано и хора, ор. 60, 1909–1910) проходило 8 ноября 1918 г. в Большом театре. Режиссер В. И. Немирович-Данченко. Исполнитель партии фортепиано А. Б. Гольденвейзер.

[288] А. А. Блок. «Незнакомка». Кафе «Питтореск». Москва. 1918. Режиссеры С. М. Вермель, Г. А. Кроль.

«„Незнакомка" Блока в кафе „Питтореск". Постановка на „открытой эстраде без декораций" — попытка культивировать нового зрителя. <...> Декорации заменят паруса, перемещение которых будет изме-

нять обстановку». Новый жанр // Новости сезона. 1918. № 3478. 8–10 марта. С. 9.

«Вермель и Лентулов, не поняв „сгущенности реалистических красок“ пьесы, придали оформлению „кубистическую форму“». *Соболев Ю.* Осмеянная Незнакомка // Вечерняя жизнь. 1918. № 6. 28 марта. С. 4.

[289] См. также коммент. № 157.

[290] Человек в пальто. Эскиз костюма. Бумага, акварель. 29,5 x 20. ГЦМТ им. А. А. Бахрушина. Экспонировался на выставке «Художники Советского театра за XVII лет (1917–1934)», № 957.

Собутыльник. Эскиз костюма. Бумага, акварель. 47,5 x 26,5. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Экспонировался на выставке «Художники советского театра за XVII лет (1917–1934)», № 956.

Огромный рыжий господин. Эскиз костюма. Бумага, акварель. 47 x 26. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Экспонировался на выставке «Художники советского театра за XVII лет (1917–1934)», № 959.

[291] «Сильва». Оперетта на музыку И. Кальмана. Экспериментальный театр (позднее — филиал Большого театра). 1922–1923. Режиссер И. М. Лапицкий. Сильва — Ада Ребонэ.

[292] Лапицкий (псевдоним — Михайлов) Иосиф Михайлович (1876–1944) — оперный режиссер. В 1903–1906 гг.— режиссер Оперного театра Солодовникова (Москва), в 1906–1908 гг.— Большого театра. Основатель, художественный руководитель и директор Театра музыкальной драмы (Санкт-Петербург — Петроград, 1912–1919), сыгравшего значительную роль в развитии оперного искусства. С 1919 г. работал в театрах Москвы, Ленинграда, был одним из организаторов Киевской государственной академической украинской оперы (1926) и Донецкого театра оперы и балета (1941).

[293] «Арлекинада» («Миллионы Арлекина») — балет на музыку Р. Дриго был поставлен 21 декабря 1924 г. в Большом театре под названием «Миллионы Арлекина». Балетмейстер В. А. Рябцев, художник А. В. Лентулов, дирижер Ю. Ф. Файер.

[294] Рябцев Владимир Александрович (1880–1945) — артист балета, балетмейстер, педагог-хореограф.

[295] Дудкевич Георгий Николаевич (1887–1978) — композитор, пианист и дирижер. В 1943–1944 гг. был организатором и художественным руководителем Пермской филармонии. В 1932–1962 гг.— главный звукорежиссер Дома звукозаписи в Москве. Автор опер, концертов, кантат, пьес, романсов, музыки к кинофильмам. Опера «Плач Рахили» (Москва, 1924).

[296] «Степан Разин». Опера на музыку П. Н. Триодина. Экспериментальный театр (позднее — филиал Большого театра). 1925. Режиссер А. Д. Дикий.

[297] Триодин Петр Николаевич (1887–1950) — композитор. В 1914–1918 гг.— военврач. В 1918–1922 гг. жил в Смоленске, где был одним из организаторов Оперного театра и симфонического оркестра. Позже переехал в Москву. Автор первой советской оперы «Князь Серебряный» (по А. К. Толстому, 1923, «Свободная опера С. И. Зимина»), «Степан Разин» (1925, Экспериментальный театр). Автор симфонических произведений и концертов, а также музыки к спектаклю «Кому на Руси жить хорошо» (1938, Театр народного творчества, Москва) и кинофильму «Академик Павлов» (1939).

[298] Дикий Алексей Денисович (1889–1955) — актер, театральный режиссер. К 1925–1926 гг. определились основные черты режиссерского и актерского дарования Дикого: любовь к ярким и сильным сценическим краскам, броскости сценического рисунка, монументальности и масштабности актерских образов.

[299] Пирогов Александр Степанович (1899–1964) — оперный певец, бас; солист Большого театра (1924–1955).

[300] Площадь в Астрахани. Эскиз декорации. Бумага, акварель. 100 x 72. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Экспонировался на выставке «Художники советского театра за XVII лет (1917–1934)», № 973.

Свита. Эскиз костюмов. Бумага, акварель. 35 x 29. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Экспонировался на выставке «Художники советского театра за XVII лет (1917–1934)», № 977.

Станичники. Эскиз костюмов. Бумага, акварель. 36,5 x 29,2. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Экспонировался на выставке «Художники советского театра за XVII лет (1917–1934)», № 974.

Кавказцы. Эскиз костюмов. Бумага, акварель. 34,8 x 28. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Экспонировался на выставке «Художники советского театра за XVII лет (1917–1934)», № 976.

[301] «Князь Игорь». Половецкий пляс. Хореографическая картина из оперы А. П. Бородина «Князь Игорь». Балетная труппа Большого театра. В помещении театра «Аквариум» (Москва), 1919–1920.

Половецкий пляс. Эскиз декорации. Бумага, акварель, гуашь, серебряная и бронзовая краска. 17 x 32. Местонахождение неизвестно.

[302] «Жар-птица». Балет на музыку И. Ф. Стравинского. 1920. Постановка не осуществлена.

Жар-птица. Эскиз декорации. Бумага, акварель, бронзовая краска. 15,5 х 26,5. Николаевский областной художественный музей им. В. В. Верещагина.

Дерево с плодами. Эскиз декорации. Бумага, акварель, бронзовая краска. 19,2 х 22. Местонахождение неизвестно.

[303] 4 мая 1932 г. в Государственном оперном театре им. народного артиста Республики К. С. Станиславского состоялась премьера оперы Н. А. Римского-Корсакова «Золотой петушок» в постановке К. С. Станиславского. Режиссеры: В. С. Алексеев, В. Ф. Виноградов. Музыкальный руководитель В. И. Сук, дирижер М. Н. Жуков. Художники: М. С. Сарьян (2-й акт) и С. И. Иванов (1-й и 3-й акты).

[304] Флетчер Джон (John Fletcher, 1579–1625) — английский драматург.

[305] «Испанский священник». Пьеса Д. Флетчера. Написана в соавторстве с Ф. Мессинджером. Постановка 1934 г. МХАТ 2-й, Москва. Режиссер С. Г. Бирман.

[306] Бирман Серафима Германовна (1890–1976) — актриса театра и кино, театральный режиссер и теоретик. В 1911 г. после окончания Драматической школы А. И. Адашева была принята в труппу МХТ. В 1913 г. перешла в 1-ю студию МХТ. С 1924 по 1936 гг.— актриса МХАТа 2-го.

[307] Лозинский Михаил Леонидович (1886–1955) — поэт, переводчик, один из создателей советской школы поэтического перевода.

[308] Амаранта. Эскиз костюма. Бумага, акварель, карандаш. 28,5 х 42,5. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина.

Прихожане. Эскиз костюма. Бумага, акварель, карандаш. 28,5 х 42,5. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Экспонировался на выставке «Художники советского театра за XVII лет (1917–1934)», № 989.

Виоланта. Эскиз костюма. Бумага, акварель. 44,3 х 32. ГЦТМ им. А. А. Бахрушина. Экспонировался на выставке «Художники советского театра за XVII лет (1917–1934)», № 992.

[309] В 1936 г. на Международном театральном фестивале в Москве спектакль получил первую премию.

[310] Были опубликованы: *Лентулов А. В.* О Маяковском и о других // Искусство. 1940. № 3. С. 35–38.

[311] Издательство «Сегодняшний лубок» было организовано в августе 1914 г. меценатом Г. Б. Городецким и к ноябрю этого же года распалось из-за финансовых проблем и, как об этом позже скажет В. Маяковский, из-за понимания всех «отвратительных ужасов войны». В нем работали

К. Малевич, А. Лентулов, И. Машков, Д. Бурлюк, В. Чекрыгин и В. Маяковский, который не только придумывал и писал стихотворные тексты, но и выполнил ряд лубков и открыток как художник. Известны три лубка, нарисованных Летуловым с текстом Маяковского:

1. Эх и грозно, эх и сильно Жирный немец шел на Вильно: [Изоматериал] : [лубок] / [Худож. А. В. Лентулов, автор текста В. В. Маяковский]. М. : Сегодняшний лубок, [1914]. (Типолитография С. М. Мухарского). [1] л.: цв. литогр.; 33,4 х 50,5 (разм. изобр.), 38 х 56 (разм. л.).

2. Масса немцев пеших, конных Едут с пушками в вагонах...: [Изоматериал] : [лубок] / [Худож. А. В. Лентулов, автор текста В. В. Маяковский]. М. : Сегодняшний лубок, [1914]. (Типолитография С. М. Мухарского). [1] л.: цв. литогр.; 32,5 х 50 (разм. изобр.), 38 х 55,5 (разм. л.).

3. Сдал австриец русским Львов, Где им зайцам против львов!.. : [Изоматериал] : [лубок] / [Автор текста В. В. Маяковский]. М. : Сегодняшний лубок, [1914]. (Типолитография С. М. Мухарского). [1] л.: цв. литогр.; 34,5 х 52 (разм. изобр.), 38 х 56 (разм. л.).

[312] Младотурки — политическое движение в Османской империи. С 1876 г. пытались провести либеральные реформы, создать конституционное государство. В 1908 г. свергли султана Абдул-Хамида II, начали проводить демократические реформы.

[313] Евелинов Борис Ефимович (1875–1939) — артист и режиссер, театральный антрепренер, автор либретто опереттт. В 1920 г. эмигрировал, умер в Париже.

[314] Эскиз декорации к трагедии «Владимир Маяковский». 1914 (в театре Потопчиной и Евелинова). Бумага, акварель, тушь. 1914. Принадлежал С. М. Вермель. В настоящее время местонахождение неизвестно.

Вермель Самуил Матвеевич — русский режиссер 1920-х гг. авангардного направления (см. также коммент. № 288). Близкий соратник В. Э. Мейерхольда. Автор воспоминаний о нем. С конца 1920-х гг. жил в эмиграции.

[315] 26 декабря 1913 г. Маяковский и Северянин выехали из Москвы в Симферополь на гастрольное турне поэтов. Вечер в Симферополе был назван «Первая олимпиада футуризма» (участники: Бурлюк, Маяковский, Северянин, Баян). В качестве непременного условия Северянин потребовал участвовать в обыкновенных костюмах и без раскрашенных лиц. На поэзоконцерте в Севастополе 9 января 1914 г. Маяковский облачился в желтую кофту, а Бурлюк раскрасился. Последнее выступление проходило в Керчи 13 января, после чего произошел разрыв между Мая-

ковским и Северяниным. В Москве Северянин написал «Крымскую трагикомедию», которую читал на своих концертах.

<...>

Увидел парня в желтой кофте —
Все закружилось в голове...
Он был отолпен. Как торговцы,
Ругалась мыслевая часть,
Другая — верно, желтокофтцы —
К его ногам готова пасть.

«Маяковский и не думал сердиться: выучил наизусть и часто читал при мне вслух, добродушно посмеиваясь. Эта вещь ему, видимо, нравилась, как вообще многие мои стихи, которых наизусть знал он множество»,— вспоминал в 1932 г. Северянин.

[316] Э. Ф. Поступальский писал: «Будущий историк литературы когда-нибудь займется выяснением подлинной роли Д. Бурлюка как организатора футуризма, более или менее точно подсчитает количество и результаты его выступлений на эстраде и в печати... Известно, например, что подавляющее большинство футуристических изданий — дело рук Д. Д. Бурлюка; едва ли не всех футуристов в их молодости наставлял Д. Д. Бурлюк. С его помощью, почти целиком на его деньги, заработанные лекциями и выставками, были изданы „Творения" В. Хлебникова... Трогательна вечная забота Д. Д. Бурлюка о сотоварищах, художниках и баячах». *Поступальский И. С.* ...Литературный труд Давида Д. Бурлюка. Нью-Йорк, 1931.

Поступальский Игорь Стефанович (1907–1990) — писатель, переводчик, историк литературы, библиограф. Публиковал переводы и рецензии с конца 1920-х гг. Был знаком с А. Ахматовой, О. Мандельштамом, Б. Лившицем. Автор работ о творчестве В. Брюсова, Д. Бурлюка, В. Хлебникова, воспоминаний о О. Мандельштаме. В 1937 г. был арестован вместе с В. Нарбутом и другими по обвинению в создании украинской националистической организации. Отбывал срок в Колымских лагерях.

[317] Д. Ф. Бурлюк с 1907 по 1914 гг. был управляющим экономией графа А. А. Мордвинова в Чернянке. Для друзей братьев Бурлюков Чернянка стала творческой дачей. В разное время там побывали: В. Маяковский, В. Хлебников, М. Ларионов, Н. Гончарова, В. Татлин, А. Ремизов, А. Кручёных, Б. Лифшиц и многие другие. Здесь разыгрывались театральные постановки, были написаны сотни стихов и прозаических произведений, созданы многочисленные зарисовки и картины с видами Чернянки.

[318] «Мне шел двадцать пятый год, и так уже лет пятнадцать не называли меня даже родители. В устах же звероподобного мужчины это уменьшительное „деточка“ мне показалось слуховой галлюцинацией. Но нет: он повторяет свою просьбу в чудовищно несообразной с моим возрастом, с нашими отношениями форме. Он переламывает эти отношения рокотом нежной мольбы, он с профессиональной уверенностью заклинателя змей вырывает у наших отношений жало ядовитой вежливости и, защищенный все той же нежностью, непререкаемо-ласково навязывает мне свое метафизическое отцовство — неизвестно откуда взявшееся старшинство». *Лившиц Б. К.* Полутораглазый стрелец : Стихотворения. Переводы. Воспоминания. Л., 1989. С. 315.

[319] «ПРЕКРАСНЫЙ БУРЛЮК. Всегдашней любовью думаю о Давиде. Прекрасный друг. Мой действительный учитель. Бурлюк сделал меня поэтом. Читал мне французов и немцев. Всовывал книги. Ходил и говорил без конца. Не отпускал ни на шаг. Выдавал ежедневно 50 копеек. Чтоб писать, не голодая». *Маяковский В. В.* Я сам. Полн. собр. соч. Т. 1. С. 20.

[320] Перцов Виктор Осипович (1898–1980) — литературный критик, публицист, исследователь биографии и творчества В. В. Маяковского. Участник группы ЛЕФ. Автор трехтомника «Маяковский. Жизнь и творчество» (М., 1969–1972).

[321] См. коммент. № 311.

[322] Арцыбашев Михаил Петрович (1878–1927) — прозаик, драматург, публицист. В 1898 г. приехал в Петербург поступать в АХ, но не смог поступить из-за отсутствия гимназического аттестата. Остался в Петербурге, бедствовал, получая средства к существованию за счет рисования карикатур в бульварных газетах, написания обзоров художественных выставок и выигрышей на бильярде.

Главные мотивы его творчества — проповедь анархического индивидуализма, призыв к освобождению от всех социальных обязанностей во имя эгоистического пользования жизнью, культ эротических наслаждений. Произведения Арцыбашева, особенно его роман «Санин», пользовались большим успехом в интеллигентских кругах и породили среди молодежи и в литературе соответствующие настроения, известные под именем «арцыбашевщины» или «санинщины».

[323] Гурвиц-Гурский Станислав — инженер, художник. Приятель Маяковского и Эльзы Триоле. Участвовал в «Московском лингвистическом кружке», 2 мая 1919 г. выступал с докладом «О сокращениях в заводской терминологии» (в прениях участвовал В. В. Маяковский).

[324] В. Д. Бонч-Бруевич утверждал, что Ленину не понравилось стихотворение Маяковского «Наш марш», слышанное им в 1918 г. в исполнении артистки О. В. Гзовской: «Его отрицательное отношение к Маяковскому с тех пор осталось непоколебимым на всю жизнь». *Бонч-Бруевич В. Д.* Ленин о поэзии // На литературном посту. 1931. № 4. С. 7.

«Вчера я случайно прочитал в „Известиях" стихотворение Маяковского на политическую тему. Я не принадлежу к поклонникам его поэтического таланта, хотя вполне признаю свою некомпетентность в этой области. Но давно я не испытывал такого удовольствия, с точки зрения политической и административной. В своем стихотворении он вдрызг высмеивает заседания и издевается над коммунистами, что они всё заседают и перезаседают. Не знаю, как насчет поэзии, а насчет политики ручаюсь, что это совершенно правильно». *Ленин В. И.* Сочинения. Т. 33. С. 197–198.

[325] Очевидно, речь идет о статье: *Маяковский В.* Живопись сегодняшнего дня // Новая жизнь. Май. 1914

«Характерно: выставки, десятки выставок; должно быть на каждой улице обеих столиц трепались за год всехцветные флаги различнейших „передвижных", „союзов" <...>„валетов" и других несметных полков живописцев и... ни одной живописной радости, ни одной кататстрофы, ничего захватывающего — ни разу не хотелось стать перед вещью надолго и, может быть любя, может быть негодуя, смотреть, смотреть и смотреть. <...> На все эти позорные и дряхлые стороны живописи три года назад с бранью и задором обрушились буйные молодые. <...> Но три года прошло, теперь перед нами ежегодно эти картины, и задумаешься, что же собственно нового дано на деле? А если еще посмотреть, как кто-нибудь, ну хотя бы Кончаловский, вождь „Бубнового валета" расписывает в театре Зимина декорации, невольно вырвется, что это не новаторы живописи, а живописные новаторы-фразеры!». Цит. по.: *Маяковский В. В.* Полн. собр. соч. Т. 1. С. 286, 291–292.

[326] Постановка трагедии «Владимир Маяковский» в Петербурге была организована «Союзом молодежи». Спектакли состоялись 2 и 4 декабря 1913 г. в театре «Луна-парк» (на Офицерской). Оформление И. С. Школьника и П. Н. Филонова. Все роли исполнялись не профессиональными актерами, а учащимися и любителями. Главную роль — поэта — исполнял сам Маяковский.

[327] «Итак — о спектаклях футуристов. Это были: трагедия „Владимир Маяковский" Маяковского же и опера Крученого „Победа солнца".

Я был на обоих. Поразили ли, возмутили ли, разочаровали ли, разозлили ли меня эти спектакли? Нет. Понравились ли они мне? — не знаю. Я не был восхищен, но я был ими взволнован. Чем и отчего? На этот вопрос не легко ответить, но тогда я пережил такое состояние, как будто кто-то вдруг коснулся самой глубины моей души и наполнил ее тоской и страхом, радостью и жутким и сладостным одновременно предчувствием... Грядущее вдруг встало передо мною; быть может, на одно мгновение, только как предчувствие, но это дало мне внутренне право с какой-то иной точки зрения взглянуть на все вокруг и, в частности, на такое совсем необычное явление как футуризм.

<...> Ничего нельзя было понять... Маяковский — плохой режиссер, плохой актер, а футуристическая труппа — это молодежь, только лепечущая. Разумеется, они плохо играли, плохо и непонятно произносили слова, но все же у них было, мне кажется, что-то от всей души. Зал же слушал слишком грубо для того, чтобы хоть что-нибудь могло долететь со сцены. Однако за время представления мои глаза дважды наполнялись слезами. Я был тронут и взволнован.

<...> Мне сделалось невыразимо грустно, когда я пришел домой; грустно не от спектакля, не от дурного представления, но лишь от того, что я как бы соприкоснулся в тот вечер со скорбью, соприкоснулся с вечно затравленной человеческой душой, которая, как принц в лохмотьях нищего, нашла исход своим слезам в бунте футуристов». *Мгебров А. А.* Жизнь в театре : в 2 т. / под ред. Е. М. Кузнецова, коммент. Э. А. Старка. М. ; Л., 1932. Т. 2. Старинный театр. Театральная лирика предреволюционной эпохи и Мейерхольд. Пролеткульт. С. 272–273, 280.

Мгебров Александр Авельевич (1844–1966) — театральный актер и режиссер.

[328] Гнездниковский переулок, д. 10 — «дом Нирнзее» (архитектор Э. К. Нирнзее, автор панно — А. Я. Головин). В этом доме жил Д. Д. Бурлюк, у которого останавливался Маяковский.

[329] 3 мая 1926 г. в Москве на территории сельскохозяйственной выставки (ныне Центральный парк культуры и отдыха им. А. М. Горького) открылась VIII выставка картин и скульптуры АХРР «Жизнь и быт народов СССР», показанная затем в Ленинграде.

Среди 1832 работ 294 авторов были выставлены картины А. В. Лентулова: Ольгово. Пруд. 1925. Холст, масло. 63 x 80. Государственный историко-художественный и литературный музей-заповедник «Абрамцево»; Летний пейзаж. 1925. Холст, масло. 70 x 51,5. ГТГ.

[330] «Влюбляется ли он или ссорится, пишет стихи или играет в бильярд, покер и маджонг — он входит в это занятие всем своим раскаленным нутром. Ему неважно, играют ли на деньги, или на услуги, или „на пролаз“, когда проигравший обязан с куском орехового торта в зубах проползти под бильярдным столом... Ему дорог самый азарт игры, ее кипяток, ее нерв и риск». *Кассиль Л. А.* Маяковский — сам. Очерк жизни и работы поэта. М., 1940.

[331] Большая Дмитровка, 15 (особняк купца Б. Вострякова). 26 декабря 1904 г. здесь открылся Литературно-художественный кружок. «Здесь с течением времени была собрана содержательная и большая библиотека, со множеством автографов знаменитых и известных людей. Картины лучших русских современных художников и живописные портреты украшали многочисленные комнаты. В залах устраивались выставки, концерты, спектакли, балы, а также дебаты по вопросам искусства, общественности и политики. Почти все общественные организации Москвы, у которых не было своего помещения,— а таковых было множество,— получали приют в кружке для своих заседаний и собраний, всегда без отказа и без всякой платы. Здесь же обычно справлялись торжественные юбилеи и давались банкеты заезжим знаменитостям». *Телешов Н.* Записки писателя. Воспоминания и рассказы о прошлом / послесл. К. Пантелеевой. М., 1966.

[332] «Свободная эстетика» — общество под руководством Валерия Брюсова. На заседаниях «Свободной эстетики» в разное время выступали И. Северянин, К. Бальмонт, А. Белый. Э. Верхарн, П. Фор, Ф. Т. Маринетти, В. Маяковский, Д. Бурлюк.

Ильф и Петров в первой редакции «Двенадцати стульев» писали о событиях 1913 г.: «Вечером в обществе „Свободной эстетики“ торжество чествования поэта (Бальмонта) было омрачено выступлением неофутуриста Маяковского, допытывавшегося у прославленного барда, „не удивляет ли его то, что все приветствия исходят от лиц, ему близко знакомых“. Шиканье и свистки покрыли речь неофутуриста».

[333] Осип и Лиля Брик жили в Петербурге на ул. Жуковского, д. 7–9 (Малой Итальянской).

[334] «В Москве Хлебников. Его тихая гениальность тогда была для меня совершенно затемнена бурлящим Давидом». *Маяковский В. В.* Я сам // Полн. собр. соч. Т. 1. С. 21.

«Его друг и почитатель Маяковский писал: „Хлебников — не поэт для потребителей. Его нельзя читать. Хлебников — поэт для производи-

теля"». Цит. по: *Кантор В.* Велимир Хлебников и проблема бунта в русской культуре // Журнальный зал. 2011.

[335] «БУРЛЮЧЬЕ ЧУДАЧЕСТВО. Уже утром Бурлюк, знакомя меня с кем-то, басил: „Не знаете? Мой гениальный друг. Знаменитый поэт Маяковский". Толкаю. Но Бурлюк непреклонен. Еще и рычал на меня, отойдя: „Теперь пишите. А то вы меня ставите в глупейшее положение"». *Маяковский В. В.* Я сам // Полн. собр. соч. Т. 1. С. 20.

[336] А. В. Лентулов цитирует строку из поэмы В. Маяковского «Облако в штанах» (1914–1915):

<...>
Хотите —
буду от мяса бешеный
— и, как небо, меняя тона —
хотите —
буду безукоризненно нежный,
не мужчина, а облако в штанах!

[337] Розенель Наталья Алексеевна (1900–1962) — актриса, переводчик, жена А. В. Луначарского.

[338] Буданцев Сергей Федорович (1896–1940) — прозаик. Известность Буданцеву принес роман «Мятеж» (1922), в котором описаны разногласия между большевиками и эсерами. Чтобы подчеркнуть экспериментальный характер своей стилистики, Буданцев использовал при наборе романа различные типографские шрифты. В 1927 г. принял участие в создании коллективного романа «Большие пожары». Среди других его сочинений — фантастическая повесть «Эскадрилья Всемирной Коммуны» о всемирной революции и падении капиталистического строя. 26 апреля 1938 г. был арестован, приговорен к 8 годам лагерей по обвинению в «контрреволюционной пропаганде». Умер в лагерном пункте «Инвалидный».

[339] Художнику Александру Васильевичу Куприну.

[340] Выставка 1940 г. прошла в ЦДРИ (Москва), на ней экспонировались произведения трех художников: Б. А. Зенкевича, А. В. Лентулова, Н. М. Чернышова. См. издание: Б. А. Зенкевич. А. В. Лентулов. Н. М. Чернышов : кат. выставки. М. ; Л., 1940.

[341] В каталоге «Б. А. Зенкевич. А. В. Лентулов. Н. М. Чернышов» (М. ; Л., 1940) представлены работы: Овражек в лесу. 1938. (№ 23); Зеленый лес. 1938. (№ 25); Водокачка. 1938. (№ 26).

[342] В каталоге «Б. А. Зенкевич. А. В. Лентулов. Н. М. Чернышов» (М. ; Л., 1940) представлена работа: Молодой лес (№ 24).

[343] В каталоге «Б. А. Зенкевич. А. В. Лентулов. Н. М. Чернышов» (М. ; Л., 1940) представлены работы: Старый Тбилиси. 1936. (№ 13); Река Кура. 1936 (№ 12); Туманный день в Тбилиси. 1936. (№ 14).

[344] В каталоге «Б. А. Зенкевич. А. В. Лентулов. Н. М. Чернышов» (М. ; Л., 1940) представлены работы: Полевые цветы. 1938. (№ 19); Сирень. 1938 (№ 20); Ромашки в корзине. 1938. (№ 21).

[345] В каталоге «Б. А. Зенкевич. А. В. Лентулов. Н. М. Чернышов» (М. ; Л., 1940) см. № 41 (1938); № 43 (1935); № 44 (1936).

[346] В 1918–1943 гг.— профессор кафедры декоративной живописи в Государственных свободных художественных мастерских (ВХУТЕМАСе — ВХУТЕИНе — МИИИ — МХИ).

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН РУССКИХ ХУДОЖНИКОВ

ПРИНЯТЫЕ СОКРАЩЕНИЯ

АХ — Академия художеств, Петроград (1917–1918); с 1840 по 1893 — ИАХ

АХР — Ассоциация художников революции (1928–1932)

АХРР — Ассоциация художников революционной России, Москва (1922–1928)

ВОАПП — Всесоюзное объединение ассоциаций пролетарских писателей (1928–1932)

«Всекохудожник» — Всероссийский кооперативный союз работников изобразительных искусств «Всекохудожник» (1931–1940), Москва; с 1929 по 1931 — Всероссийское кооперативное товарищество «Художник»

ВСНХ СССР — Высший совет народного хозяйства СССР

ВХУ при ИАХ — Высшее художественное училище живописи, скульптуры и архитектуры при Императорской академии художеств (1893–1918), Санкт-Петербург — Петроград

ВХУТЕИН — Высший государственный художественно-технический институт, Петроград — Ленинград (1923–1930), Москва (1927–1930)

ВХУТЕМАС — Высшие художественно-технические мастерские, Москва (1920–1927), Петроград (1921–1923)

ВЦИК — Всероссийский центральный исполнительный комитет

ГИНХУК — Государственный институт художественной культуры Ленинградского отделения Главнауки Наркомпроса РСФСР (1924–1926)

ГИТИС — Российский университет театрального искусства, Москва

Главискусство — Главное управление по делам художественной литературы и искусства (1928–1933)

ГМЗ — государственный музей-заповедник

ГРМ — Государственный Русский музей, Санкт-Петербург

ГСХМ — Государственные свободные художественные мастерские

ГТГ — Государственная Третьяковская галерея, Москва

ГЦТМ им. А. А. Бахрушина — Государственный центральный театральный музей им. А. А. Бахрушина, Москва

Днепрогэс — Днепровская гидроэлектростанция

Донисполком — Донской исполнительный комитет

ИАХ — Императорская (Российская) Академия художеств (1840–1893), Санкт-Петербург

ИЖСА — Институт живописи, скульптуры и архитектуры имени И. Е. Репина Академии художеств СССР (с 1944), Ленинград — Санкт-Петербург; с 1929 по 1931 — ИНПИИ; с 1932 по 1944 — ЛИНЖАС

ИЗОГИЗ — государственное издательство «Изобразительное искусство» (1930–1938; 1953–1963), Москва, Ленинград

Коминтерн — Коммунистический интернационал

МГУ им. Ломоносова — Московский государственный университет им. Ломоносова

МИИИ — Московский институт изобразительных искусств (1934–1939)

МК партии (МК РКП(б)) — Московский комитет Российской коммунистической партии (большевиков)

МОСХ — Московское отделение Союза художников (1957–1977); Московская организация Союза художников РСФСР (1977–1991)

МССХ — Московский союз советских художников РСФСР (1938–1957)

МТХ — Московское товарищество художников (1893–1924)

МТЮЗ — Московский театр юного зрителя

МУЖВЗ — Московское училище живописи, ваяния и зодчества (1866–1918)

МХАТ — Московский художественный академический театр (1918–1987), с 1901 по 1919 — МХТ

МХТ — Московский художественный театр (1901–1919)
Наркомвнудел (НКВД) — Народный комиссариат внутренних дел
Наркомпрос (НКП) — Народный комиссариат просвещения РСФСР
НКП — см. Наркомпрос
Обларабис — Областной союз работников искусств
ОБМОХУ — производственно-творческое объединение Общество молодых художников (1919–1922), Москва
ОМХ — Общество московских художников (1927–1932)
ОПХ — Всероссийское общество поощрения художеств (1917–1929), Петроград — Ленинград; с 1821 по 1882 — Императорское общество поощрения художников; с 1882 по 1917 — Императорское общество поощрения художеств
ОСТ — Общество художников-станковистов (1925–1932), Москва
Отдел ИЗО Наркомпроса — отдел изобразительных искусств Народного комиссариата просвещения
ПХУ — Пензенское художественное училище
РАПП — Российская ассоциация пролетарских писателей (1925–1932)
РАПХ — Российская ассоциация пролетарских художников (1931–1932)
Реввоенсовет — Революционный военный совет
РККА — Рабоче-крестьянская Красная армия
РНБ — Российская национальная библиотека, Санкт-Петербург
СРХ — Союз русских художников (1903–1923), Москва, Санкт-Петербург — Петроград
ТПВХ — Товарищество передвижных художественных выставок (1870–1923)
ХПСРО (Театр-студия ХПСРО) — Театр Художественно-просветительского союза рабочих организаций (1918–1920), Москва
ЦК Рабис — Центральный комитет Союза работников искусства
ЦКУБУ — Центральная комиссия по улучшению быта ученых

СОДЕРЖАНИЕ

Л46 Лентулов А. В. Воспоминания.— СПб.: Изд-во «ПЕТРОНИЙ», 2014.— 288 с., ил.

ISBN 978-5-91373-074-9

Книга воспоминаний художника Аристарха Лентулова, одного из основателей объединения «Бубновый валет», яркого представителя русского авангарда начала XX в.,— первая полная публикация литературного наследия художника. Воспоминания охватывают период с 1900-х по 1930-е гг.— время становления новых течений в искусстве, бурных творческих баталий, революционных разломов и смены формаций, на которое выпали годы молодости и зрелости А. В. Лентулова.

Издание сопровождается фотографиями и письмами из архива семьи А. В. Лентулова, репродукциями картин художника, подробными комментариями и адресовано широкому кругу читателей, интересующихся русской культурой начала — первой трети XX в.

УДК7.036«192»(470)
ББК 85.103(2=411.2)6

Аристарх Васильевич ЛЕНТУЛОВ
ВОСПОМИНАНИЯ

цветокоррекция А. Н. Силантьев
верстка, технический редактор В. В. Гашо
менеджер издания С. В. Акимов
главный технолог И. В. Каяланина

Подписано в печать 04.09.2014. Формат 60 x 90 1/16
Гарнитура Кудряшов. Бумага офсетная. Печать офсетная
Объем 24,15 усл. печ. л. Тираж 1000 экз. Заказ № 450

Издательство «ПЕТРОНИЙ» (ООО)
199406, Санкт-Петербург, ул. Шевченко, д. 33, лит. А, пом. 17-Н
e-mail: mail.petronivs@gmail.com
www.petronivs.ru

Отпечатано с готовых диапозитивов в ООО «ЛИТОГРАФИЯ СПБ»
191119, г. Санкт-Петербург, Днепропетровская ул., д. 8

галерея НАШИ ХУДОЖНИКИ
119034, Москва, Сеченовский пер., д. 2
тел. +7 (495) 637 28 10
e-mail: info@kournikovagallery.ru
www.kournikovagallery.ru

На суперобложке:
А. В. Лентулов. Автопортрет. Le Grand Peintre. 1915. ГТГ

Возрастное ограничение: 16+.

ISBN 978-5-91373-074-9

9 785913 730749

ЩЕСТВО ХУДОЖ…
…БНОВЫЙ ВАЛЕТЪ
ПРАВЛЕНІЕ:
…ква, мал. Харитоньевскій, 4, кв. 7.
Телефонъ 4-11-23.

SOCIETE DES ARTISTES
…DE CARREAU"

ЕВБ
Аристарху Васильевичу
Лентулову
Б. Козихинскій, 27
Здѣсь